ĐẶNG ANH ĐÀO - HOÀNG NHÂN - LƯƠNG DUY TRUNG
NGUYỄN ĐỨC NAM - NGUYỄN THỊ HOÀNG
NGUYỄN VĂN CHÍNH - PHÙNG VĂN TỬU

VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY





NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY

Nhà xuất bản Giáo dục tại TP. Hà Nội giữ quyền công bố tác phẩm.

Mọi tổ chức, cá nhân muốn sử dụng tác phẩm dưới mọi hình thức phải được sự đồng ý của chủ sở hữu quyền tác giả.

04 – 2009/CXB/575 – 2117/GD Mã số : 7X154h9 – DAI

ĐẶNG ANH ĐÀO – HOÀNG NHÂN
LƯƠNG DUY TRUNG – NGUYỄN ĐỨC NAM
NGUYỄN THỊ HOÀNG – NGUYỄN VĂN CHÍNH – PHÙNG VĂN TỬU

VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY

(Tái bản lần thứ mười hai)

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

Lời Nhà xuất bản

Bộ sách VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY *đã được Hội đồng thẩm định sách của Bộ Giáo dục (nay là Bộ Giáo dục và Đào tạo) giới thiệu làm sách dùng chung cho các trường Đại học Sư phạm là của tập thể tác giả Đặng Anh Đào, Hoàng Nhân, Lương Duy Trung, Nguyễn Đức Nam, Nguyễn Thị Hoàng, Nguyễn Văn Chính, Phùng Văn Tửu, và do Nhà xuất bản Giáo dục in thành ba tập : Tập Một (Hà Nội, 1990) do ông Lương Duy Trung làm chủ biên, Tập Hai (Hà Nội, 1986) do ông Nguyễn Đức Nam làm chủ biên và Tập Ba (Hà Nội, 1992).*

Nay do yêu cầu sử dụng, Nhà xuất bản chủ trương tái bản bộ sách này và in thành một tập. Trong số các tác giả, hiện nay có người đã qua đời, có người đang ở nước ngoài ; số còn lại, Nhà xuất bản đều thông báo chủ trương này để mỗi tác giả có thể sửa chữa những chỗ cần thiết trong phần viết của mình, và chúng tôi đã nhận được những ý kiến sửa chữa ấy.

Tuy nhiên, do trước đây bộ sách được in thành ba tập ở vào những thời điểm khác nhau nên không tránh khỏi những chỗ thiếu thống nhất về quy cách biên soạn. Chẳng hạn không thống nhất về cách phiên âm các danh từ riêng, không thống nhất về cơ cấu các chương mục, khi thì lấy tên nhà văn làm tiêu đề của chương, khi thì lại chọn tiêu đề theo cách khác, tập thì có kèm theo chân dung các nhà văn, tập thì không... Nay bộ sách in thành một tập nên cần cố gắng khắc phục những chỗ thiếu thống nhất ấy trong chừng mực có thể được. Vì vậy, Nhà xuất bản mời ông Phùng Văn Tửu, cũng là một tác giả của bộ sách, giúp cho công việc này, và chỉ giới hạn ở công việc này mà thôi, chứ không can thiệp vào nội dung các phần viết của từng người.

Bộ sách VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY *lần này được chia thành 6 phần :*

– *Phần thứ nhất :* VĂN HỌC CỔ ĐẠI HI LẠP

– *Phần thứ hai :* VĂN HỌC THỜI PHỤC HƯNG

– *Phần thứ ba :* VĂN HỌC PHÁP THẾ KỈ XVII

– *Phần thứ tư :* VĂN HỌC THẾ KỈ XVIII

– *Phần thứ năm :* VĂN HỌC THẾ KỈ XIX

– *Phần thứ sáu :* VĂN HỌC THẾ KỈ XX

Ở Mục lục, mỗi phần viết đều ghi rõ tên tác giả. Quyền chủ biên trong các tập sách in lần trước vẫn được bảo lưu. Trong bộ sách thống nhất này, ông Lương Duy Trung là chủ biên các phần thứ nhất, thứ hai và thứ ba ; ông Nguyễn Đức Nam là chủ biên các phần thứ tư và thứ năm.

Trong bộ sách ba tập trước đây, có tập in kèm theo "Tài liệu tham khảo" của các tác giả biên soạn sách, có tập lại chỉ in kèm theo "Những sách (sinh viên) cần đọc ngoài giáo trình". Để bảo đảm tính thống nhất của bộ sách lần này, chúng tôi bỏ các phần ấy, tuy rất tiếc ; chúng tôi cũng bỏ các phần "Hướng dẫn học tập" mà ở bộ sách trước thực hiện không thống nhất.

Chắc chắn bộ VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY *lần này cũng không tránh khỏi những thiếu sót. Chúng tôi mong nhận được sự góp ý của bạn đọc.*

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

PHẦN THỨ NHẤT

VĂN HỌC CỔ ĐẠI HI LẠP

CHƯƠNG MỘT

KHÁI QUÁT

I - ĐẤT NƯỚC HI LẠP CỔ ĐẠI

Nền văn hoá và văn học cổ đại Hi Lạp chiếm một vị trí đặc biệt trong lịch sử phát triển của nền văn minh tinh thần phương Tây. Nền văn hoá, văn học đó đã mở đường cho sử học, triết học, thần thoại, anh hùng ca, kịch, thơ, văn hùng biện và cả kiến trúc, điêu khắc, hoạ, nhạc v.v... ở phương Tây. Không những thế, nó còn có một ảnh hưởng bao trùm đối với sự phát triển của lịch sử văn nghệ phương Tây qua các thời đại. Nó là kho điển tích, là nguồn cung cấp đề tài và tư liệu không bao giờ cạn. Triết gia, nhà tư tưởng, văn nghệ sĩ... và ngay cả người bình thường đều say sưa hút nhuỵ trong vườn hoa văn hoá muôn sắc muôn hương ấy. "Không có cơ sở văn minh Hi Lạp cổ đại, không có đế quốc La Mã thì không có châu Âu ngày nay" (Cac Mac). Văn học nghệ thuật Hi Lạp cổ đại sở dĩ phát triển rực rỡ là nhờ được xây dựng trên cơ sở một nền văn minh hình thành khá sớm, đã được thừa nhận như là một trong những chiếc nôi của nền văn minh nhân loại nói chung. Nền văn minh đó thường được gọi là nền văn minh Cret - Mixen, một nền văn minh tiêu biểu cho sức sống của nhân loại trong thời kì bình minh của lịch sử. Nó đánh dấu sự chuyển tiếp của lịch sử loài người từ thời tiền sử sang thời đại văn minh.

Điểm xuất phát của nền văn minh Cret - Mixen là ở đảo Cret, một hòn đảo lớn nhất của Hi Lạp đã có một nền văn minh phát triển rực rỡ vào khoảng từ năm 2500 đến 1700 trước CN. Nền văn minh này toả ảnh hưởng lên vùng đồng bằng của bán đảo Pêlôpônezơ và thành bang Mixen. Nền văn minh Mixen phát triển vào khoảng năm 2000 đến 1100 tr.CN. Văn minh Mixen đã tiếp thu ảnh hưởng của nền văn minh Cret tạo nên

nền văn minh Cret - Mixen. Tiếp theo văn minh Cret - Mixen là văn minh Hi Lạp cổ đại (từ khoảng năm 1000 tr. CN trở đi) văn minh cổ đại Hi Lạp đã tiếp thu, kế thừa và phát triển văn minh Cret - Mixen lên một trình độ mới, rực rỡ, huy hoàng chưa từng thấy trước đó.

Nước Hi Lạp cổ đại nằm về phía nam bán đảo Bancăng của châu Âu, phía bắc giáp Texali và giống như cây đinh ba của thần biển Pôzêidông từ đất liền chìa ra Địa Trung Hải. Ngoài ra còn có thêm vùng lục địa ven bờ biển Tiểu Á và những hòn đảo rải rác trên mặt biển Êgiê và Địa Trung Hải. Bờ biển lởm chởm. Núi ở đây tuy không cao lắm, nhưng đủ để chia đồng bằng phì nhiêu ra nhiều mảnh riêng biệt khác nhau. Chính đó cũng là một nguyên nhân quan trọng khiến các thành bang đứng biệt lập và việc thống nhất đất nước gặp khó khăn.

Người Pêlagiêng là tộc người đầu tiên đặt chân lên mảnh đất này, sau đó là người Lêlegiơ và những cuộc thiên di lớn của những tộc người thuộc hệ Ấn Âu và Tây Âu tràn xuống những vùng biển Tiểu Á khoảng thế kỉ XVIII - XVII tr. CN. Những người mà trường ca Hôme gọi là người Akêen, chỉ là một trong 4 nhóm hệ tộc thời đó (Akêen - Iôniêng - Êôliêng và Đôriêng). Người Đôriêng là tộc người cuối cùng xâm nhập Hi Lạp vào cuối thế kỉ XII tr.CN. Họ đã xua đuổi những tộc người kia sang bờ biển Tiểu Á nên ở các thành bang này có nhiều tộc người Iôniêng và Êôliêng định cư sinh sống. Không những thế, họ còn tràn sang cả phía đông Địa Trung Hải, ngược lên tận Hắc Hải làm thành thế giới Hi Lạp cổ đại rộng lớn hơn ngày nay nhiều. Chính cuộc di cư này đã đem theo cả những thành tựu của nền văn minh Mixen và vì vậy ở những thành bang bên bờ Tiểu Á không chỉ có sự phát triển về mặt kinh tế mà còn sản sinh ra những nghệ sĩ nổi tiếng và những tác phẩm văn học bất tử, những triết gia, những nhà khoa học lỗi lạc mà tên tuổi còn lưu lại mãi. Những bộ tộc người Hi Lạp này đã được ánh sáng của nền văn minh đảo Cret soi rọi vào cuộc sống nên đã tạo dựng nên nền "văn minh cung điện"[1] chung của thành bang Mixen và đảo Cret. Nền văn minh này toả ảnh hưởng khắp thế giới Hi Lạp từ thế kỉ XIV đến thế kỉ XII tr.CN. Trong thời gian này (khoảng 1450 tr.CN), người Akêen đã chinh phục đảo Cret và trở thành chủ nhân cung điện Knôxôt. Họ còn tiến đến cả Tơroa, đảo Sip, bờ biển Xyri, xứ Phênixi, vào cả Palextin..., để rồi từ đó nảy sinh ra nền "văn minh Sip - Mixen". Đó là biểu hiện của sự kết hợp giữa văn minh Cret - Mixen và châu Á - chưa kể cũng trong khoảng thời gian này (giữa thế kỉ XIV đến đầu thế kỉ XIII tr.CN) người Akêen đã tiếp xúc với Ai Cập, vì vậy ảnh hưởng của nền văn minh Cret - Mixen vượt qua tầm của văn minh đảo Cret.

(1) Văn minh cung điện (civilisation palatiale).

Dựa trên cơ sở những kết quả nghiên cứu hiện có về khảo cổ học, các nhà khoa học khẳng định cơ sở xã hội của nền văn minh Mixen là chế độ chiếm hữu nô lệ. Ở Hi Lạp cổ đại đã tồn tại một nhà nước chiếm hữu nô lệ quân chủ chuyên chế theo kiểu phương Đông[1]. Nhà vua Anax – nắm trong tay mọi quyền hành tôn giáo, quân sự, chính trị, kinh tế, hành chính – bên cạnh đó là tầng lớp quý tộc quân sự có nhiều đặc quyền đặc lợi, các bazilơx (basileus), những người cầm đầu các cộng đồng làng xã. Ngoài vai trò của các bazilơx ra, còn có vai trò của Hội đồng bô lão với chức trách cố vấn về mọi vấn đề quan hệ đến công xã. Người công dân công xã gọi là damos, phải thực hiện những nghĩa vụ đối với nhà vua và đối với công xã.

Nền văn minh Mixen đã suy tàn trong thế kỉ XI tr.CN do sự di cư của người Đôriêng vào bán đảo Hi Lạp. Những thành tựu văn hóa của người Akêen đã bị tàn phá, còn các chủ nhân của nó thì bị xua đuổi ra khỏi vùng đồng bằng Pêlôpônezơ. Người Đôriêng đã kéo lùi xã hội Hi Lạp trở lại thời kì công xã thị tộc. Các nhà sử học gọi đó là "thời kì trung cổ Hi Lạp". Tuy nhiên, theo chân người Akêen, những thành tựu của nền văn minh Mixen được lan toả ở vùng Tiểu Á, trên bờ biển Êgiê với sự hình thành và phát triển của các đô thị lớn như Milê, Ephezơ, Xmiêcnơ... của Hi Lạp. Chính ở những thành bang Hi Lạp vùng Tiểu Á này sẽ nảy nở những thiên tài thi ca lỗi lạc và các triết gia nổi tiếng nhất của Hi Lạp cổ đại như Hôme, Talex, Hêraclit, v.v... Vì vậy sự chấm dứt của thời đại Mixen cũng là sự mở đầu cho thời kì văn hoá Hi Lạp.

Khi những cuộc thiên di cuối cùng đã chấm dứt, người Hi Lạp bắt tay vào việc xây dựng đất nước. Cùng với sự xuất hiện của công cụ lao động bằng sắt, nền sản xuất đã phát triển mạnh ; thêm vào đó việc buôn bán phát đạt trên vùng biển Êgiê đã khiến cho Hi Lạp cổ đại thịnh vượng lên. Của cải xã hội được tích luỹ, chế độ tư hữu ngày càng phát triển, người Hi Lạp thoát ra khỏi thời tiền sử và chuyển dần sang thời đại văn minh, bắt tay vào xây dựng quốc gia. Nhà nước chiếm hữu nô lệ hình thành. Chính trên cơ sở xã hội này sẽ nảy sinh và phát triển một nền văn học nghệ thuật vô cùng phong phú và rực rỡ.

Nhà nước chiếm hữu nô lệ của Hi Lạp cổ đại phân chia thành 5 giai cấp theo hiến pháp của Têzê (Thésée)[2] : quý tộc ruộng đất, quý tộc công thương, nông dân tự do, thợ thủ công và nô lệ. Trong cơ chế xã hội ấy, tầng lớp quý tộc có đặc quyền đảm nhiệm những việc công cộng. Vì vậy, giai cấp này càng tận dụng hoàn cảnh để cướp bóc ruộng đất của những người nông dân tự do (bằng cách cho vay lãi) để biến người tự do thành

(1) Phương Đông theo ngụ ý chỉ vùng Trung Cận Đông, Lưỡng Hà, Ai Cập...

(2) Tương truyền rằng Têzê là nhà vua của thành bang Aten và là nhà lập pháp đầu tiên của Hi Lạp cổ đại.

người nô lệ. Sự phân hoá xã hội giữa người giàu và người nghèo, giữa chủ nô và nô lệ, giữa thống trị và bị trị ở các thành bang đã dẫn đến những mâu thuẫn xã hội gay gắt, nguyên nhân bùng nổ những cuộc đấu tranh xã hội, đấu tranh giai cấp lớn, khiến Platông, người đại diện cho tư tưởng triết học của giai cấp chủ nô cũng phải thừa nhận :

"Mỗi thành bang dù nhỏ bé đến đâu cũng đều chia làm hai khu : một khu của những người nghèo khổ, một khu của những người giàu có ; chỗ nào có giàu và có nghèo thì chỗ ấy mãi mãi diễn ra cuộc đấu tranh tàn khốc giữa hai phe đối địch : phe của người nghèo và phe của người giàu"[1]

Sự phản kháng của nô lệ đối với chủ nô đã bộc lộ tính khốc liệt của mâu thuẫn chính của xã hội chiếm hữu nô lệ Hi Lạp cổ đại. Trong xã hội ấy, nô lệ chiếm đa số đông đảo so với số lượng toàn dân. Ví dụ ở thành bang Aten[2] nô lệ có tới 365000 người, so với chừng 90000 dân tự do. Họ là lực lượng sản xuất chủ yếu của xã hội và cũng là cơ sở của sự tồn tại và vinh quang của Hi Lạp cổ đại. Tuy nhiên, họ hoàn toàn bị lệ thuộc vào chủ nô, kể cả mạng sống của mình. Thời đó có chủ nô chiếm hữu hàng trăm, thậm chí hàng nghìn nô lệ[3]. Vì vậy, nô lệ không được coi là người, họ chỉ là "công cụ lao động biết nói", một thứ "tài sản biết cử động". Họ bị đem đi mua bán, đổi trao như một thứ hàng hoá ở các chợ ; có chợ tập trung hàng vạn nô lệ như ở Kaôx, Xamôx, Đôlôx, Êphezơ,... đặc biệt là hải cảng Pirê của Aten. Trong phần II chương IV của *Chống Đuyrinh*, Ăngghen viết :

"Mặc dù nói ra thì có vẻ mâu thuẫn và ngược đời, nhưng chúng ta cũng bắt buộc phải nói rằng sự xuất hiện của chế độ nô lệ trong hoàn cảnh thời bấy giờ là một tiến bộ lớn "vì chỉ có chế độ nô lệ mới có thể có sự phân công trên một quy mô khá rộng lớn giữa nông nghiệp và công nghiệp và do đó mới có thể có thời kì hưng thịnh nhất của thế giới cổ đại, tức là nền văn minh Hi Lạp".

Bên cạnh những người nô lệ không được coi là công dân của thành bang, còn có tầng lớp người dân tự do nghèo khổ cũng thuộc về thành phần giai cấp bị trị, nạn nhân của bọn thống trị giàu có. Do đó mối xung đột giữa hai tầng lớp xã hội đối lập này diễn ra liên miên. Cuộc đấu tranh tập trung quyết liệt ở vũ đài chính trị, nơi xuất hiện những chính khách tiến bộ, tài ba lỗi lạc như Xôlông, Pizixtrat, Clixten, Êphiantex, Pêriklex v.v... Đó là những chiến sĩ quang vinh đấu tranh đến cùng cho nền dân chủ của thời đại, cho tự do của người công dân và sự phồn vinh của đất nước. Cuộc cải cách của Xôlông, cuộc đảo chính của Pizixtrat, chính sách của Clixten, chủ trương của Êphiantex, và đường lối của

---

(1) Chiêm Tế – *Lịch sử thế giới cổ đại phương Tây*, tập II, Giáo dục, Hà Nội, 1987, tr.74.

(2) Hi Lạp cổ đại có nhiều thành bang – Aten là thành bang lớn ở vùng trung Hi Lạp.

(3) Trường hợp chủ nô Nicias nổi tiếng giàu có, chiếm hữu hàng mấy nghìn nô lệ.

Pêriklex[1] đã khiến cho nền dân chủ Aten tỏa sáng khắp nơi và thế giới cổ đại Hi Lạp trở thành chuẩn mực của một xã hội phát triển cao nhất ở phương Tây thời bấy giờ.

Sự phát triển của nhà nước chủ nô Aten mang tính chất điển hình của chế độ nô lệ cổ đại Hi Lạp. Hình thức thành bang quốc gia này là một tổ chức lặp lại nhiều nét về tư tưởng và tổ chức của chế độ thị tộc. Trên cơ sở của nhà nước này, đã hình thành và phát triển một nền văn nghệ vô cùng phong phú, đẹp đẽ, thể hiện lí tưởng thẩm mĩ của thời đại dân chủ chủ nô. Về mặt chính trị, quân sự, giai đoạn này đã ghi nhận những biến cố lịch sử quan trọng. Đó là những cuộc nội chiến liên miên, cuộc chiến tranh vệ quốc khốc liệt chống quân xâm lược Ba Tư, sự suy yếu của chế độ nô lệ mở đường cho cuộc xâm chiếm của nhà nước Maxêđoan, một quốc gia mới hình thành ở phía bắc Hi Lạp. Chính thế lực xâm lược này đã mở rộng bờ cõi Hi Lạp sang tận các vùng Trung Cận Đông, Ai Cập với cuộc Đông chinh của nhà vua Maxêđoan là Alêcxăngđrơ đại đế (356 – 323 tr.CN), một thiên tài quân sự lỗi lạc. Thời kì đế quốc Hi Lạp bắt đầu và đó cũng là giai đoạn cuối cùng của chế độ nô lệ cổ đại.

II - VĂN HOÁ HI LẠP CỔ ĐẠI

Văn học nghệ thuật Hi Lạp cổ đại đã phát triển trong bối cảnh lịch sử đó và đã mang dấu ấn của thời đại đã sản sinh ra nó. Xã hội Hi Lạp thời kì cổ đại với phong trào tự do dân chủ, với những cuộc đấu tranh

---

(1) Cải cách nổi tiếng của Xôlông tên là "seisachtheia" có nghĩa là "trút gánh nặng" thực hiện "xoá bỏ nợ nần, giải phóng người nô lệ, quy định mức tối đa mà mỗi cá nhân có thể chiếm hữu" v.v...

Pizixtrat (Pisistrate) nắm chính quyền, đại diện cho các đảng miền núi (đảng phái của những người lao động nghèo khổ) và đã thi hành những chính sách chống lại bọn quý tộc, bảo vệ quyền lợi cho dân nghèo và tầng lớp tiểu nông.

Clixten (Clisthène) theo Ăngghen, là người đã làm một "cuộc cách mạng lật đổ hẳn bọn quý tộc đồng thời cũng lật đổ cả tàn tích cuối cùng của tổ chức thị tộc nữa", là người đã tăng số lượng Hội đồng nhân dân lên 500 đại biểu và thi hành đạo luật để chống lại những kẻ âm mưu làm độc tài vi phạm nền dân chủ.

Êphiantex (Ephialtès), người đã được Arixtôt nhận định là "một nhà chính trị trung thành với Tổ quốc và cương trực không ai có thể mua chuộc được", "người bạn của dân nghèo", đã thi hành những đạo luật cứng rắn để bảo vệ nền dân chủ Aten và thực hiện quyền tự do, dân chủ cho nhân dân lao động nên đã bị bọn quý tộc phản động ám sát một cách hèn nhát.

Pêriklex (Périklès), ngôi sao sáng của nền dân chủ Hi Lạp cổ đại, đã được bầu làm tướng quân của Aten trong 15 năm liên tục. Ông đã thi hành nhiều chính sách tiến bộ phù hợp với nguyện vọng của nhân dân, tạo điều kiện cho những người dân nghèo tham gia bộ máy chính quyền. Chính ông cũng là chính khách có công lớn trong việc xây dựng những công trình văn hoá vĩ đại của Hi Lạp cổ đại.

bảo vệ thể chế của một nền dân chủ, dù là trong khuôn khổ của chế độ nô lệ, với ý thức tự cường dân tộc kiên quyết chống xâm lăng bảo vệ nền độc lập của đất nước v.v... đã là "mẫu mực" cho cả châu Âu nhìn vào và noi theo. Và chính trong hoàn cảnh xã hội ấy, trên cơ sở sức lao động vĩ đại của người nô lệ đã nảy sinh ra một nền nghệ thuật có giá trị lớn, một nền nghệ thuật chỉ có thể "nảy sinh trong những điều kiện của mối quan hệ xã hội chiếm hữu nô lệ, và cũng chỉ có thể nảy sinh ra trong điều kiện của những quan hệ xã hội ấy mà thôi, chứ vĩnh viễn không thể trở lại được nữa". (Mac. *Lời nói đầu cuốn Phê phán chính trị kinh tế học).*

Quả thật đó là thời đại mà con người sớm tự khẳng định mình, mặt đối mặt với tự nhiên qua những thành tựu về kiến trúc, điêu khắc tuyệt vời. Và đó cũng là thời đại mà con người sớm có những suy tư về thế giới, về nguồn gốc vạn vật một cách sâu sắc thể hiện qua những thành tựu về triết học. Không những thế, qua những phát kiến về thiên văn, địa lí, số học, toán học, y dược và sinh vật học v.v... người Hi Lạp thời kì này đã xây dựng được một nền khoa học rực rỡ xứng đáng là cơ sở vững chắc cho sự phát triển của khoa học tự nhiên của thời cận đại về sau này(1). Bên cạnh đó, những thành tựu về mĩ học cũng đặt cơ sở cho những vấn đề lí luận có tính chất quan trọng và cơ bản không chỉ đối với mĩ học mà còn đối với cả văn học và nghệ thuật nữa. Ví dụ vấn đề tính đặc thù của nghệ thuật và tác động thẩm mĩ của nó, vai trò giáo dục của tác phẩm nghệ thuật, mối quan hệ giữa hình thức và nội dung(2)... Cùng với mĩ học, sự phát triển của văn học Hi Lạp cổ đại cũng đạt đến đỉnh cao. Nền văn học này diễn biến trong vòng bảy, tám thế kỉ, từ khi có những bút tích văn học đầu tiên đến khi Hi Lạp và Maxêđoan trở thành chư hầu của đế quốc La Mã (thế kỉ I tr.CN). Trên cơ sở những sự kiện lịch sử lớn, các học giả thường chia lịch sử văn học Hi Lạp ra 3 thời kì lớn :

1. Thời kì tối cổ : bắt đầu từ khi có những bút tích văn học đầu tiên đến thế kỉ V tr.CN.

2. Thời kì cổ điển (hoặc Attich) từ chiến tranh Ba Tư – Hi Lạp đến thế kỉ III tr.CN.

---

(1) Talex (Thales) được coi là người đặt nền móng cho khoa thiên văn học. Êcatô (Hécataus), là người vẽ bản đồ thế giới đầu tiên. Acsimet (Archimède) nhà toán học và là nhà vật lí học lỗi lạc, người đã phát minh ra định luật về vật nổi và nguyên lí về đòn bẩy. Ngoài ra còn có những thành tựu về toán học của Oclit (Euclide), về số học của Pitago (Pythagore). Về y dược và sinh vật học, Hippôcrat (Hippocrate) được coi là "ông tổ", là người đầu tiên phát hiện ra sự tuần hoàn của máu trong cơ thể và nhịp đập của mạch máu thể hiện tình trạng sức khỏe.

(2) Ngoài những người thuộc trường phái Pitago còn có Hêraclit (Héraclite), Đêmôcrit (Démocrite), Xôcratơ (Socrate), Platông (Platôn), Arixtôt (Aristote) v.v.. là các nhà mĩ học nổi tiếng. Họ bàn bạc về cái đẹp, về tính đặc thù của nghệ thuật, về tác dụng của nó đối với con người...

3. Thời kì chủ nghĩa Hêlen (hoặc Alêcxăngdrơ) từ thế kỉ III đến thế kỉ I tr.CN.

Trước khi có văn học viết, trên đất nước "con cháu các vị thần" này đã tồn tại một kho tàng thần thoại hết sức phong phú, vào loại bậc nhất thế giới.

Chính từ những chất liệu thần thoại đẹp đẽ, giàu giá trị nhân văn, ý nghĩa triết lí này, các ca sĩ dân gian Hi Lạp đã xây dựng nên những bài ca bất tử về các vị thần, về các anh hùng thành bang... Những bài ca ấy là cơ sở để Hôme sáng tác hai thiên anh hùng ca nổi tiếng *Iliat* và *Ôdixê*, những thiên anh hùng ca được xếp vào loại bậc nhất thế giới.

Sau Hôme còn có nhiều nhà thơ sáng tác các trường ca về truyền thuyết thành Tơroa và Tebơ v.v..., nhưng các thi phẩm này không có giá trị mấy. Ngoài ra, trong thi ca thời kì này còn có thể tự sự và giáo huấn ca của Hêziôt (Hésiode), nhà thơ của nửa sau thế kỉ thứ VIII tr.CN. Sau Hôme, Hêziôt là nhà thơ của Hi Lạp cổ đại. Điều nổi bật ở ông là đã dùng thơ ca ca ngợi lao động của con người. Ông đề cập đến những công việc đồng áng bình dị, nhọc nhằn nhưng từ đó nêu rõ ý nghĩa cao quý của nó trong việc duy trì cuộc sống của con người. Tác phẩm *Công việc và tháng ngày* là tập giáo huấn ca giáo dục con người tình yêu lao động, tinh thần tôn trọng công lí, cũng như truyền đạt những kinh nghiệm làm ruộng, chăn nuôi, đi biển...

Thời kì này, thơ trữ tình cũng phát triển với những tên tuổi lừng lẫy của Tiêctê, Minnecmơ, Ximônitơ, Panhđa, Xaphô v.v... Mỗi người một vẻ, những nhà thơ trữ tình đầu tiên này của thế giới cổ đại đã có những sáng tác bất hủ về tình yêu.

Tiêctê là nhà thơ của thế kỉ thứ VII tr.CN, sống ở Xpactơ. Thơ ông thúc giục, âm vang như hồi còi chiến trận, tràn đầy nhiệt tình và quyết tâm chiến đấu để bảo vệ Tổ quốc thân yêu :

"Dũng cảm chiến đấu cho tổ quốc mình và ngã xuống ở hàng đầu chiến trận, đó là một cái chết đẹp đẽ. Hãy toàn tâm chiến đấu cho đất nước này. Hãy hi sinh cho con cháu chúng ta, đừng tiếc đời ta. Nào, các chàng trai, hãy sát cánh kề vai mà chiến đấu"(1).

Panhđa (Pindare, 522 – 440 tr.CN) là người thành bang Tebơ, 20 tuổi đã nổi tiếng về thơ ca. Sáng tác của ông còn tới ngày nay gồm 4 tập những bài đoản ca, ca ngợi các dũng sĩ chiến thắng trong các kì đại hội điền kinh toàn Hi Lạp tại các đấu trường Ôlempơ, Đenphơ, Ixmơ, Mêmê. Ông là nhà thơ có tâm hồn cao thượng. Thơ ông là tiếng nói của tình cảm cao quý, của niềm tự hào và ý chí thống nhất đất nước.

---

(1) Theo Robert Flacelière : *Histoire littéraire de la Grèce*, Fayard, Paris, 1962, tr.108.

Xaphô (Sapho) : Bà tên thật là Poappho – theo ngữ âm Êôliêng, là nữ thi sĩ duy nhất và cũng lừng danh nhất. Sinh ra và lớn lên ở đảo Lexbôx vào khoảng cuối thế kỉ thứ VII tr.CN, bà sáng tác những vần thơ đắm say nồng nhiệt và được người đương thời ngưỡng mộ. Người ta suy tôn bà như một trường hợp đặc biệt, một "hiện tượng kì diệu" của thơ ca và gọi bà là "nữ thi thần số mười". Tình yêu là đề tài chính yếu của thơ Xaphô và khát vọng yêu đương nóng bỏng trên từng vần, từng chữ của thơ bà. Bà mời gọi khẩn thiết thần Vênuyx (còn gọi là Aphrôdite). Thơ bà thể hiện những xúc cảm tinh tế của tình yêu nóng bỏng một cách giản dị, nhưng thấm thía. Các học giả thường viện dẫn một bài thơ tình của bà mà theo họ thì đương thời người ta thuộc lòng và được xếp vào loại sáng tác hay nhất như một số khúc ca của trường ca Hôme hay những trang thơ cao đẹp của bi kịch Xôphôclơ :

"Với tôi chàng sánh tựa thần linh
Người ngồi bên em đấy,
Người tận hưởng giọng nói em êm ái !
Và những niềm vui.
Tiếng cười ai làm tan nát tim tôi,
Và khiến môi tôi run rẩy
Vừa thoạt thấy mặt em,
Tôi tắt nghẹn lời.
Lưỡi tôi khô trong miệng
Một ngọn lửa âm thầm đốt dưới làn da.
Tai đâu còn nghe gì được nữa,
Và mắt tôi giờ đã mù loà
Mình ướt đẫm mồ hôi
Tôi run lên lẩy bẩy
Và xanh hơn màu cỏ lá,
Tôi nghĩ rằng tôi sẽ từ giã cõi đời"

Cũng giống như Xaphô, Anacrêông, Acsilôc, Minnecmơ v.v... đều khao khát sống, ca ngợi tình yêu hạnh phúc. Có thể nói đó là sợi chỉ đỏ xuyên suốt những trang thơ trữ tình của Hi Lạp cổ đại. Chỉ tiếc rằng số tác phẩm còn lưu lại không đáng kể. Bi kịch là sự kết hợp của anh hùng ca và thơ trữ tình. Bắt nguồn từ lễ tế thần Điônizôx, bi kịch Hi Lạp đã ra đời trong một môi trường văn hoá và nghệ thuật rực rỡ. Đó là niềm tự hào về con người với trí sáng tạo vĩ đại, với niềm tin ở khả năng to lớn của mình. Texpix (Thespis), theo *Nghệ thuật thi ca* của Horaxơ (Horace), là nhà viết kịch đầu tiên, đã đưa ban đồng ca đi trình diễn lưu động từ khu phố này sang khu phố khác dưới thời chấp chính của Pizixtrat khoảng 360 tr.CN. Sau Texpix có Phrinicôx (Phrynikos) cũng sáng tác bi kịch. Vở *Milê thất thủ* ghi lại sự kiện lịch sử có thật về sự đàn áp tàn khốc

của quân xâm lược Ba Tư đối với Milê của Hi Lạp. Nghe nói tác giả còn bị chính quyền phạt vạ vì tác phẩm đã gây xúc động mạnh mẽ trong quần chúng. Phrinicôx còn có vở bi kịch *Những người phụ nữ Phênixi* cũng lấy đề tài về cuộc chiến tranh Hi – Ba, những vở kịch này không còn lưu lại. Nhưng nổi tiếng hơn cả và lưu danh muôn đời là Esilơ, Xôphôclơ, Ơripit.

Bên cạnh bi kịch, hài kịch cổ đại Hi Lạp cũng rất phát triển. "Hài kịch khởi nguồn từ chính thể dân chủ" (Aritxtôt). Nó cũng bắt nguồn từ lễ tế thần Điônizôx và chịu ảnh hưởng của hề kịch Pêlôpônezơ, của thơ châm biếm. Hài kịch cổ đại Hi Lạp mở màn với tên tuổi của Êpicacmơ (450 tr. CN), phát triển với Manhex (Magnès), Crôtinôx (Crotinos), Cratex (Cratès) và đạt đến đỉnh cao với thiên tài Arixtôphan (Aristophane).

Từ buổi ban đầu với gần 20 vở của Epicacmơ (ngày nay chỉ còn lại đôi đoạn), hài kịch đã thể hiện tình yêu cuộc sống, tinh thần lạc quan và nhất là đã mang tính chiến đấu mạnh mẽ. Crôtinôx cũng đã dùng vũ khí cái cười để đả kích thói hư tật xấu của thời đại. Ông không ngần ngại khi cần phải tấn công những người quyền thế, ngay chính Pêriklex cũng bị ông cười nhạo. Ông là người mở đường cho thiên tài Arixtôphan, "người cha của hài kịch". Arixtôphan sáng tác hài kịch từ khi 18 tuổi. Tác phẩm của ông đề cập đến mọi vấn đề của thời đại : chiến tranh, công lí, giàu nghèo, tôn giáo, phụ nữ... Đó thật sự là tiếng nói đấu tranh của con người thời đại. Ngày nay chỉ còn lưu lại 11 vở trên 44 vở mà ông đã sáng tác. Với Arixtôphan, sân khấu đã thực sự là diễn đàn để nhân dân phê phán những nhà cầm quyền, và cũng là nơi để họ nói lên những quan điểm về chính trị, xã hội, văn học. Mặc dù còn có sự hạn chế về mặt tư tưởng chính trị, nhưng hài kịch của Arixtôphan, đã nêu lên những mặt tiêu cực của thời đại khi mà chế độ dân chủ chủ nô ở Hi Lạp nói chung và Aten nói riêng nuôi tham vọng làm bá chủ Hi Lạp.

Thời kì này, một thể loại khác cũng ra đời và đã đưa nền văn xuôi Hi Lạp phát triển lên một mức độ cao : Văn hùng biện. Hùng biện là truyền thống của người cổ Hi Lạp. Điều đó thể hiện trong sinh hoạt xã hội và được phản ánh trong văn học. Các chính trị gia phải là những nhà hùng biện để ăn nói trước công chúng, thuyết phục họ theo những quan điểm của mình. Các nhân vật anh hùng trong văn học, đặc biệt là trong anh hùng ca của Hôme không những chỉ có tài năng chinh chiến mà còn có tài hùng biện (Nesto, Uylixơ, Hecto, Asin...). Trong số những nhà hùng biện được coi là mẫu mực của thời đại thì tên tuổi của Đêmôxten (Démosthène) sáng chói. Sáng tác của ông còn lại ngày nay chỉ có 60 bài song đó là những áng văn tuyệt vời của một người thực sự hành động, một người thầy mang nhiệt huyết sục sôi. Tác phẩm của ông tràn đầy nhiệt tình yêu nước, yêu tự do. Đêmôxten là người chiến sĩ kiên quyết đấu tranh đến cùng cho nền độc lập dân tộc, tự do của đất nước. Không

chỉ bằng tài hùng biện mà còn bằng ngọn bút tài hoa, ông đã kêu gọi nhân dân chống lại thế lực ngoại xâm (lúc ấy là nhà nước Maxêđoan), bảo vệ đất nước. Vì vậy ông phải chịu lưu đày nhiều phen và cuối cùng đã uống thuốc độc tự vẫn chứ không chịu sa vào tay quân thù. "Lời lẽ ra sao thì bút tích như vậy", Đêmôxten chính là biểu hiện của sự kết hợp hài hoà giữa con người hoạt động xã hội và nhà văn.

Về lĩnh vực ngụ ngôn, các nhà học giả thường đề cập đến trường hợp Êzôp mà người ta cho là tác giả của 350 truyện đặc sắc. Đó là một tên tuổi vang lừng đến mức tại Aten người ta đã cho dựng một pho tượng của ông.

Tương truyền rằng Êzôp xuất thân là một người nô lệ, hình dạng xấu xí, quê ở vùng Tiểu Á thuộc Hi Lạp, sống khoảng thế kỉ VI tr.CN. Nhờ tài sáng tác truyện ngụ ngôn mà ông được người chủ giải phóng (tương truyền đó là triết gia Xamiêng Latmông). Và cũng chính tài năng này đã đưa ông lên đài danh vọng và cuối cùng cũng chính tài năng ấy đã đưa ông đến cái chết bi thảm. Ông sáng tác ngụ ngôn chế giễu bọn "buôn thần bán thánh" ở Đenphơ và bị chúng tìm cách buộc tội chết. Cho nên truyện ngụ ngôn của Êzôp là tiếng nói đấu tranh của những người chịu số phận bất hạnh, những người bị trị, những người nô lệ (qua thân phận của những con vật yếu đuối như dê con, lừa, chim sẻ...), và cũng là lời phê phán không thương xót đối với bọn thống trị bất lương (qua hình tượng những thú dữ như sư tử, gấu, sói, cáo...). Tuy nhiên đó còn là lời khuyên bảo chí tình đối với đồng loại, với con người (*Con cáo và giàn nho*, *Chuột và sư tử*, *Con ve và cái kiến*...) truyện ngụ ngôn Êzôp vì vậy mang một giá trị nhân văn cao cả. Êzôp xứng đáng là "ông tổ của ngụ ngôn", là người gợi nguồn cảm hứng cho La Fôngten thế kỉ XVII của Pháp viết nên những bài thơ ngụ ngôn bất tử.

Môn sử học cũng đã trở thành một môn khoa học thực sự với tên tuổi của Hêrôđốt (Hérodote, 485 – 425 tr.CN), được mệnh danh là "người cha của nền lịch sử". Sinh trưởng ở vùng Tiểu Á Hi Lạp, trong một gia đình giàu có, đi nhiều (Ai Cập, Xiren, Xyri, Babilon, Consit, Onbia, Pêôri, Maxêđoan...), ông am hiểu cả phương Đông và phương Tây. Sau này ông đã trú ngụ ở Aten và trình bày tác phẩm của mình. Đề tài chủ yếu của tác phẩm *Lịch sử* của ông là cuộc chiến tranh Ba Tư. Ông được coi như là người đã ghi lại những biến động lịch sử từ thế kỉ thứ XIV tr.CN đến chiến tranh Ba Tư.

Sinh sau Hêrôđốt 20 năm, Tuyxiđiđơ (Thucydide, 462 – 395 tr.CN), người Aten, sẽ ghi lại những sự kiện lịch sử của Hi Lạp cổ đại xảy ra trong thời gian chiến tranh Pêlôpônezơ[1]. Xuất thân từ một gia đình

(1) Cuộc nội chiến giữa hai phe, một phe do thành bang Aten đứng đầu và một phe do thành bang Xpactơ đứng đầu. Cuộc chiến tranh Pêlôpônezơ kéo dài từ 432 đến 404 tr.CN.

giàu có, được học hành chu đáo và giao du với toàn những người danh tiếng, Tuyxiđiđơ là sử gia có tài trình bày những sự kiện lịch sử một cách hợp lí và thậm chí còn đi sâu thể hiện diễn biến tâm lí của những nhân vật lịch sử. Vì vậy tác phẩm của ông có tác dụng dẫn dắt người đọc rút ra bài học lịch sử, chính trị. Ông là sử gia đầu tiên đã nhấn mạnh đến tầm quan trọng thực sự của những sự kiện kinh tế xã hội và tác phẩm của ông vừa là tác phẩm khoa học vừa là tác phẩm nghệ thuật.

Xênôphông (Xénophon, 426 – 355 tr.CN) cũng giống như nhà viết kịch Xôphôclơ, là mẫu người của thời đại, giàu có và được hưởng một nền giáo dục hoàn chỉnh. Ông thông minh, tài hoa, có năng lực để thành công trong mọi lĩnh vực hoạt động. Xênôphông đi vào nhiều loại hình, riêng về sử thì có các tác phẩm *Anabazơ, Agiêxila* và *Helêpicơ*. Qua tác phẩm của ông, thực tế thời đại và con người được tái hiện sinh động, rõ ràng. Các nhà nghiên cứu cho rằng nhờ đó mà người ta hiểu thêm các nhân vật lịch sử lớn như Xôcrat với những nét tính cách cụ thể. Không những thế, ông còn được đánh giá là người mở đầu cho loại tiểu thuyết lịch sử với tác phẩm *Xirôpêdi*.

Hi Lạp cổ đại còn là miếng đất màu mỡ đối với sự phát triển của triết học. Từ thế kỉ thứ VI tr.CN đã có những triết gia tên tuổi – và ngay từ buổi ban đầu này, họ sớm có những suy tư về nguồn gốc của thế giới và vạn vật. Và cũng chính từ xuất phát điểm ấy mà cuộc đấu tranh giữa hai trường phái duy tâm và duy vật đã nảy sinh ngay từ lúc sơ khai của triết học.

Talex đơ Milê (Thalès de Milet), một trong bảy người hiền của toàn Hi Lạp, người đồng thời với Xôlông, vừa là bác học vừa là triết gia. Là nhà bác học, ông có nhiều sáng tạo phát minh nổi tiếng mà ngày nay vẫn còn có giá trị. Là triết gia, ông đã nói lên tiếng nói của trí tuệ con người, đả phá đầu óc mê tín cho "thần là kẻ sáng tạo ra vạn vật". Ông cho rằng "thế giới là do vật chất tạo thành" "vật chất là có mãi"... Với Hêraclit, tư tưởng biện chứng đã được khẳng định với những câu nói nổi tiếng : "Người ta không bao giờ có thể tắm hai lần trong một dòng sông" mọi sự vật đều chuyển động, mọi sự vật đều biến đổi...". Rồi Empêđôclơ (Empédocle) với thuyết nguyên tố và sự phát triển luận thuyết này của Đêmôcrit (Démocrite) để đi đến nhận định chuẩn xác : "Mọi hiện tượng trong vũ trụ đều là cái kết quả sức hấp dẫn của các nguyên tố tác động lẫn nhau mà sinh ra, và mọi biến động trong thế giới vật chất đều là những hiện tượng tự nhiên, và hợp với quy luật". Prôtagôrax (Protagoras) đã đưa triết học tiến lên một bước với việc chuyển biến mục đích nghiên cứu của triết học, không tìm cách giải thích vũ trụ nữa mà đi vào nghiên cứu đời sống xã hội, chính trị, con người. "Bản thân con người là cái thước để đo lường tất cả mọi sự vật".

Xôcrat (Socrate) được mệnh danh là "con người nguy hiểm", bị buộc tội là vô thần và xúi giục thế hệ trẻ coi thường pháp luật nhà nước, cuối

cùng đã phải uống thuốc độc chết trong nhà tù (339 tr.CN). Ông nổi tiếng với những câu nói : "Tôi biết rằng tôi không biết gì hết", "Anh hãy tự biết lấy anh"... Thái độ hoài nghi của ông đối với mọi vấn đề, mọi sự vật trong cuộc sống là cả một sự khẳng định vai trò của trí tuệ con người.

Platông (Platon), người phát triển triết học duy tâm ở mức cao nhất và Arixtôt (Aristote), học trò ông, là nhà học giả lỗi lạc đã thâu tóm và tổng kết toàn bộ nền triết học và khoa học Hi Lạp thời bấy giờ. Mặc dù là "kẻ đi lầm đường", bản thân Arixtôt vẫn là một "bộ bách khoa toàn thư" sống. Sau Arixtôt là Epicuya (Epicure) với thuyết nguyên tử lượng ; ông là người chống lại mọi quan điểm tôn giáo và mọi thứ mê tín. Mac và Ăngghen coi Epicuya là "người duy nhất trong thời cổ đại muốn đem lại ánh sáng cho trí tuệ con người...".

Đó là những triết gia tiêu biểu của triết học Hi Lạp cổ đại đã đưa nền triết học của nhân loại phát triển lên một mức khá cao. Cuộc đấu tranh giữa hai phái duy tâm và duy vật phản ánh cuộc đấu tranh của những lực lượng tiến bộ và lạc hậu của thời đại.

Sau cuộc đông chinh của Alêcxăngđrơ đại đế, đất nước Hi Lạp mở rộng về phía đông bao gồm của vùng Tiểu Á Phênixi, Palextin, sang tận Ai Cập. Thủ đô mới Alêcxăngđri với ngọn hải đăng là một kì quan của thế giới, nằm bên bờ Địa Trung Hải đã thể hiện uy quyền của nhà vua trẻ tuổi anh hùng. Trung tâm văn hoá của Hi Lạp đã vì vậy mà chuyển dần từ Aten về thủ đô mới. Văn học Hi Lạp từ đây cũng phát triển theo xu hướng bác học. Nhiều công trình đồ sộ xuất hiện như *Lịch sử tùng thư* của Điôđo đơ Xixin gồm 40 tập, hoặc những bản dịch *Cựu thánh thư* của nhóm 72 nhà bác học. Trong thời kì này chỉ duy có nhà thơ Têôcrit là đi vào loại mục ca để sáng tác nên những bài thơ về đồng quê Acadi nên thơ, bình dị. Đó là những kiệt tác của nhà thơ cuối cùng của cổ đại Hi Lạp.

Đế quốc Hi Lạp sụp đổ cùng với cái chết bất ngờ của Alêcxăngđrơ đại đế (323 tr.CN). Đế quốc La Mã bên kia bờ Địa Trung Hải nổi lên làm lu mờ "thiên tài Hi Lạp". Hi Lạp trở thành một tỉnh của đế quốc La Mã sau thế kỉ I tr.CN. Thể văn trào phúng được vận dụng khá phổ biến qua những tác phẩm của Babriuyx (người soạn lại truyện ngụ ngôn của Êzôp), Luyxiêng, Pluytac...

Đế quốc La Mã sụp đổ (thế kỉ IV), một nước Hi Lạp Thiên Chúa giáo của thời kì Bizăngtanh đã thay thế cho một Hi Lạp cổ đại có nền văn hoá tràn đầy tinh thần nhân văn. Và do đó, nền văn học của nó cũng rơi vào sự thấp kém về nghệ thuật, chỉ có tác dụng "giúp cho chúng ta nhiều tài liệu để tìm hiểu một xã hội ít ai biết đến" (Raoul Veze). Thiên tài Hi Lạp "rõ ràng chỉ có thể là sản phẩm của một chế độ xã hội nhất định, của một thời kì lịch sử nhất định. Trong *Phê phán chính trị kinh tế học,* Cac Mac nhận định : "Nghệ thuật và thơ ca của người Hi Lạp đến ngày nay vẫn còn giữ được giá trị làm mẫu mực của nó, chưa ai vượt qua nổi".

CHƯƠNG HAI

THẦN THOẠI HI LẠP

Thần thoại Hi Lạp phong phú, đẹp đẽ và được các học giả xếp vào hàng những thần thoại hay nhất thế giới. Nhân dân Hi Lạp, trước khi có chữ viết, đã sáng tác ra những câu chuyện kì diệu này để gửi gắm vào đó nhận thức về thế giới, kinh nghiệm sống, ước mơ khát vọng của mình trong hoàn cảnh xã hội cộng đồng thị tộc. Đó là thời kì lịch sử mà việc chinh phục các lực lượng tự phát của tự nhiên đã kéo dài một cách vô cùng chậm chạp vì công cụ sản xuất rất thô sơ.

Qua những câu chuyện thần thoại của mình, người Hi Lạp đã tự lấy mình làm thước đo vũ trụ. Do đó, cũng giống như thần thoại các nước nói chung, thần thoại Hi Lạp, như lời Mac nói, "dùng tưởng tượng và mượn tưởng tượng để giải thích tự nhiên và chinh phục tự nhiên". Cho nên "bản chất của thần thoại Hi Lạp là tự nhiên và chính là các hình thái xã hội được trí tưởng tượng của nhân dân xây dựng nên một cách có hệ thống, có nghệ thuật nhưng không tự giác..." (Mac).

Ý thức hệ trong thần thoại là ý thức hệ thần linh chủ nghĩa. Những sinh vật, những hiện tượng tự nhiên và cả những vật thể vô tri vô giác mà con người không hiểu nổi đều được gán cho một sức sống, một sức mạnh thần bí nào đó. Tuy nhiên, điều cần chú ý đặc biệt là trong thần thoại Hi Lạp, thế giới quan thần linh chủ nghĩa ấy đượm màu sắc hiện thực và duy vật (tuy còn dừng ở mức thô sơ). Không những thế, vì xã hội Hi Lạp phát triển sớm, có nền văn minh rực rỡ nên thần thoại Hi Lạp còn thể hiện một trình độ tư duy cao, cả về nội dung nhân văn, ý nghĩa triết lí cũng như về hình thức kết cấu, nghệ thuật biểu hiện.

I - CÁC LOẠI THẦN THOẠI HI LẠP

Thần thoại Hi Lạp có thể chia ra làm 3 loại :

– Thần thoại về các gia hệ thần

– Thần thoại về các thành bang

– Thần thoại về các anh hùng.

Sự sắp xếp thứ tự như trên có lí do của nó. Thần thoại về các gia hệ thần với nội dung hiện thực mà nó phản ánh phải ra đời trên cơ sở của xã hội cộng đồng thị tộc trong thời kì ban sơ, khi mà tổ chức đô thị, thành bang chưa được thực hiện. Và cũng chỉ khi những tổ chức này tồn tại, việc giải thích nguồn gốc của nó, việc giáo dục lòng yêu quê hương thành bang và xác định nhiệm vụ của người công dân đối với thành bang đất nước mới là nhu cầu để xuất hiện loại thần thoại về các anh hùng.

Các loại thần thoại này cùng có chung một số điểm cơ bản như đều thấm nhuần thế giới quan thần linh chủ nghĩa, đều thông qua thế giới quan này mà phản ánh hiện thực cuộc sống, tư tưởng và tình cảm của người Hi Lạp cổ đại. Nhưng mỗi loại có những đặc điểm riêng, được sáng tác với những mục đích riêng và có tác dụng khác nhau đối với con người và cuộc sống.

Thần thoại về các gia hệ thần bao gồm sự tích về các gia đình và thế hệ thần linh được sáng tác nhằm mục đích giải thích thế giới khách quan.

Thần thoại về các thành bang là một bước phát triển ở mức độ cao hơn của tư duy người Hi Lạp cổ đại trên cơ sở sự phát triển của cuộc sống xã hội. Đó là sự ra đời của các tổ chức thành bang. Cơ cấu tổ chức xã hội này khác với đời sống của xã hội thị tộc nên có sự thay đổi trong cách nhìn, cách nghĩ, vì vậy có yêu cầu mới đối với hình thái văn nghệ thần thoại.

Thần thoại về các thành bang ra đời xuất phát từ yêu cầu dựng nước và giữ nước cho nên mang một nội dung mới : sự tích các thành bang. Nó giải thích nguồn gốc, phản ánh phong tục tập quán của các thành bang, đồng thời ca ngợi những người anh hùng ưu tú đã toàn tâm toàn ý phục vụ lợi ích của thành bang. Qua đó người ta dễ dàng nhận thấy đối tượng phục vụ và đối tượng giáo dục của nó là người công dân đô thị. Họ cần am hiểu và tự hào về cội nguồn của xứ sở quê hương mình và cần phải ý thức được trách nhiệm thiêng liêng là phục vụ thành bang quê hương.

Thần thoại về các anh hùng lại mang một sắc thái khác. Nó có mối quan hệ khá chặt chẽ với hai loại trên. Các vị thần thường bảo trợ các anh hùng ; hoặc có khi người anh hùng vì một lí do nào đó cũng bị thần

linh hăm hại và ghét bỏ. Ngược lại, người anh hùng có khi giao du cả với thần thánh (Tăngtan lên Ôlempơ chơi với các thần, đãi tiệc các thần), có khi được trở thành vị thần bất tử (Hêraklex), có khi tham gia vào những sự cố mang tính chất quyết định đối với vận mệnh của cả một gia hệ thần hay vận mệnh riêng của một vị thần nào đó (Hêraklex được chư thần mời tham gia cuộc chiến đấu chống những người khổng lồ 50 đầu, 100 tay). Cho nên có khi chuyện về một anh hùng lại liên quan đến các gia hệ thần, gia đình thần (Hêraklex, Asin, Phaêtông...).

Đôi khi thần thoại về một thành bang nào đó lại gắn liền với thần thoại của anh hùng thành bang, do đó sự xếp loại cũng không thể đòi hỏi tính tuyệt đối được (như trường hợp chuyện thành bang Tebơ và anh hùng Catmôx, chuyện thành bang Aten và anh hùng Têzê...).

Tuy nhiên ngoài những liên quan trên, thần thoại về các anh hùng vẫn có những đặc điểm riêng. Nó nhằm biểu dương những đại diện ưu tú của công dân thành bang. Đó là những người giỏi giang dũng cảm trong lao động sản xuất cũng như trong chiến đấu. Sức mạnh, trí tuệ, tài năng và những chiến công phi thường của họ là ước mơ, khát vọng của quần chúng. Cuộc đời vất vả gian nan của họ cũng chính là bản thân cuộc sống của quần chúng. Hình tượng người anh hùng do đó là mẫu người lí tưởng được xây dựng trên cơ sở con người thực nhưng lại được yếu tố lãng mạn nâng lên ở tầm cao hơn hiện thực. Đó là những Hêraklex, Pecxê, Belêrôphông, Têzê, Jazông, Asin, Uylix v.v... Vượt ra khỏi cuộc sống hư ảo của thần thoại, những người anh hùng đã trở thành bất tử vì họ không chỉ hiện diện trong cuộc sống hằng ngày của sinh hoạt xã hội, văn hóa, chính trị, lễ nghi tôn giáo... của người Hi Lạp thời cổ đại mà còn sống mãi trong tâm hồn, tình cảm của người dân phương Tây lúc đó và cho mãi tới ngày nay.

Tóm lại, trên mảnh đất màu mỡ của thần thoại Hi Lạp đã nảy sinh ba nhành cây xanh đẹp đẽ, mỗi nhành một sắc thắm, vẻ tươi riêng, có một tác dụng riêng đối với thực tế của con người.

1. THẦN THOẠI VỀ CÁC GIA HỆ THẦN

Sự tích về các thần rất phong phú ; có tới 4 gia hệ thần, mỗi gia hệ lại có nhiều gia đình thần, mỗi thành viên trong gia đình lại có một sự tích, một câu chuyện riêng và mỗi câu chuyện lại có một ý nghĩa tượng trưng riêng, không chuyện nào giống chuyện nào.

Hình tượng thần ra đời từ quan niệm vạn vật đều có linh hồn của người xưa.

Trong buổi sơ khai của lịch sử, thần thoại chính là tôn giáo của người Hi Lạp. Trên đất nước này, đền thờ thần nhan nhản khắp nơi, lễ tế thần là những ngày hội thiêng liêng của nhân dân, trong sinh hoạt, lao động, chiến đấu đều có sự hiện diện của thần, mỗi con suối, dòng sông, ngọn

núi, biển cả... đều có chuyện thần. Thần là chỗ dựa về mặt tinh thần, là sự dẫn dắt của niềm tin. Thần gắn bó với cuộc sống của con người. Thế giới quan thần linh chủ nghĩa bao trùm lên thần thoại về các gia hệ thần. Sự tích về các thần chắc chắn được đặt ra từ rất xưa, trong cuộc sống mông muội mà trình độ tư duy của con người còn hạn chế, do đó nhân vật thần được xây dựng trên cơ sở trí tưởng tượng chất phác và ngộ nghĩnh của người xưa. Có lẽ thoạt đầu là một vài mẩu chuyện đơn giản, mộc mạc, rời rạc về vị thần này, vị thần kia, rồi theo thời gian, với trình độ phát triển của trí tuệ con người, các câu chuyện đó được thêm thắt, tô điểm phong phú hơn, thành ra có hệ thống chặt chẽ, được lưu truyền trong các thị tộc, bộ lạc, thành bang.

Mỗi gia hệ thần Hi Lạp tượng trưng cho một bước phát triển mới của thế giới và cả bốn gia hệ thần là biểu tượng quá trình hình thành, phát triển từ thấp đến cao của vũ trụ (gia hệ thần Caôx đánh dấu sự mở đầu và gia hệ Zơx là sự phát triển đến mức hoàn chỉnh của thế giới).

Trong thần thoại về các gia hệ thần, mọi hiện tượng về tự nhiên và xã hội đều được đề cập đến. Sông ngòi, biển cả, mưa gió, sấm sét, núi non, rừng rậm... có thần đã đành rồi, nhưng cả các nghề rèn, dệt, trồng nho, săn bắn... cũng có thần. Từ những hiện tượng cụ thể như vòm trời, trăng sao... cho đến những cái trừu tượng như trí tuệ, sự thông thái, giấc ngủ, cái đói, cái chết, chiến tranh, bất hoà, phục thù... đều có thần. Và biểu tượng có khi thật toàn diện, chẳng hạn như 9 ngành nghệ thuật được biểu tượng bằng 9 người con gái tài hoa của Zơx, 9 nàng Muyzơ (nàng Cliô : sử học, Menpômennơ : bi kịch, Tali : hài kịch, Ơtecpơ : âm nhạc, Tecsico : vũ đạo, Eratô : thơ trữ tình, Caliôpơ : anh hùng ca, Uyrani : thiên văn học, Pôlimni : hùng biện).

Theo thứ tự trước sau, có 4 gia hệ thần như sau :

1. Gia hệ thần Caôx[1], gia hệ mở đầu cho sự hình thành của thế giới.

2. Gia hệ thần Uranôx, ngọn nguồn của vũ trụ.

3. Gia hệ thần Crônôx.

4. Gia hệ thần Zơx.

Có thể nói rằng từ gia hệ Crônôx đến gia hệ thần Zơx, theo thần thoại Hi Lạp, thế giới phải trải qua một thời kì đấu tranh, xáo động ghê gớm để chuẩn bị cho những lực lượng mới và cao hơn cả cuộc sống xuất hiện. Qua các cuộc đấu tranh đó, sự thắng lợi của Zơx, tượng trưng cho lực lượng mạnh nhất và tích cực nhất, đã thắng và đó là điều kiện cho sự phát triển của các vật thể tốt đẹp trong lòng vũ trụ (gia hệ thần Zơx). Từ đó cả trời đất chỉ tuân theo một chúa tể độc nhất là Zơx. Zơx trở thành trí tuệ tối cao điều khiển thế giới, giữ gìn sự hài hòa và sự tồn

(1) Chaos : Vực thẳm khổng lồ, trống rỗng. Cái hỗn mang mờ mịt.

tại của trật tự tinh thần cũng như vật chất. Do đó Zơx cũng là hình tượng của trí tuệ tuyệt đối, ngọn nguồn của mọi sự hài hòa và vẻ đẹp của vũ trụ.

Tóm lại, sự chuyển tiếp của 4 gia hệ thần là biểu tượng của sự phát triển của vũ trụ nhận thức của người Hi Lạp cổ đại. Nhận thức đó tuy còn chất phác, ngộ nghĩnh, và còn bị hạn chế bởi thế giới quan thần linh chủ nghĩa, nhưng lại hiện thực, duy vật, có tính hợp lí và giàu ý nghĩa. Đối với chúng ta ngày nay, nhận thức đó là thành tựu tư duy đầu tiên của con người về vũ trụ trong giai đoạn sơ khai của lịch sử.

2. THẦN THOẠI VỀ CÁC THÀNH BANG

Hi Lạp cổ đại có nhiều thành bang : Tebơ, Côranhtơ, Tiranhtơ, Aten, Xpactơ, Anixennơ, Cret, Milê, Ximiecnơ, Đenphơ... Mỗi thành bang có một chế độ chính trị, xã hội, giáo dục, cũng như một số chuyện thần thoại riêng.

Khác với thần thoại về các gia hệ thần là phản ánh và giải thích thế giới thần thoại về các thành bang nhằm giải thích nguồn gốc, phản ánh phong tục tập quán và ca ngợi những người con ưu tú của các thành bang. Có khi một số chuyện của thành bang này lại có mối quan hệ về mặt tình tiết với chuyện của thành bang khác. Điều đó không có gì đáng ngạc nhiên, vì hoàn cảnh địa lí và quá trình di dân đã tạo nên mối liên hệ hữu cơ giữa các tộc người, giữa các thành bang mà từ đó sản sinh ra những câu chuyện thần thoại. Ví dụ như truyện *Bắt cóc nàng Châu Âu* của đảo Cret và truyện *Thần thoại Catmôx*.

Ra đời muộn màng hơn thần thoại các gia hệ thần, khi trong xã hội cộng đồng thị tộc đã xuất hiện tổ chức thành bang, thần thoại về các thành bang hoàn toàn được sáng tác trên cơ sở nhu cầu tuyên truyền và phục vụ lợi ích của thành bang.

3. THẦN THOẠI VỀ CÁC ANH HÙNG

Thời điểm ra đời của loại thần thoại này có lẽ không chậm là bao nhiêu so với loại thần thoại về các thành bang. Về nội dung, tuy cả hai loại thần thoại có những điểm chung nhất (ca ngợi những con người ưu tú), song thần thoại về các anh hùng nhằm mục đích làm nổi bật chiến công phi thường của những đại diện xuất sắc của con người trong lĩnh vực sản xuất và chiến đấu. Những nhân vật anh hùng như Hêraklex, Pecxê, Belêrôphông, Jazông, Pêlê, Asin... là những người có sức mạnh vô địch, trí tuệ tuyệt vời, đã chiến đấu và chiến thắng những kẻ thù "hai chân và bốn chân" bất chấp những khó khăn gian lao tưởng chừng như không thể nào vượt qua nổi. Chính vì vậy, chiến công của họ thật phi thường và họ là những con người trần tục nhưng lại "sánh tựa thần linh".

Tiêu biểu nhất là chuyện về anh hùng Hêraklex được phổ cập toàn Hi Lạp.

Hêraklex là hình tượng tiêu biểu cho sự hài hoà giữa sức mạnh vật chất và tinh thần của người anh hùng cổ đại, tiêu diệt quái vật, trừng phạt bạo chúa và những kẻ gian ác chà đạp lên cuộc sống của con người, chế ngự thiên nhiên bằng sức lao động vĩ đại, bảo vệ kẻ yếu đuối, lập lại sự công bằng bác ái... Hêraklex là biểu tượng của lòng dũng cảm, chí kiên cường, tinh thần chiến đấu không biết mệt mỏi và chiến công hiển hách của con người. Ở Hi Lạp thời cổ đại, người ta tôn chàng không chỉ như một người anh hùng mà còn như một vị thần linh. Các dân tộc Hi Lạp đều tự xưng là dòng dõi của người anh hùng này, đặc biệt là những dân tộc sống ở bán đảo Pêlôpônezơ. Không chỉ người Hi Lạp mà cả người La Mã cũng tự nhận như vậy. Tương truyền, vua Taccanh ở La Mã nói rằng, một trong những ông tổ của nhà vua là Angtiôcôx, con của Hêraklex. Cả một số gia đình La Mã cũng tự nhận là con cháu Hêraklex.

Do đó, hình tượng Hêraklex đã là đề tài phổ biến cho các nghệ sĩ phương Tây qua các thời đại. Từ những pho tượng hay hình vẽ trên những chiếc bình cho đến những bài thơ, vở kịch, bản nhạc..., hình tượng người anh hùng này trở nên quen thuộc với nhân dân phương Tây và ở thời đại nào cũng gợi nguồn cảm hứng.

Tóm lại, người anh hùng không bao giờ chết. Những người đại diện ưu tú ấy của sự nghiệp dựng nước, giữ nước sẽ sống mãi.

Như vậy là ba loại thần thoại của Hi Lạp cổ đại tuy có những điểm tương đồng, nhưng mỗi loại lại có một sắc thái riêng. Nhìn chung, thần thoại Hi Lạp nhằm thể hiện trạng thái sinh hoạt của người xưa và nhận thức tư tưởng, tình cảm của họ trong cuộc sống ấy. Vì vậy, nghiên cứu thần thoại Hi Lạp ta có thể thấy quá trình hình thành và phát triển của hình thái xã hội ở thời kì cộng đồng thị tộc ở Hi Lạp cổ đại gắn bó với sự lớn mạnh của con người trong xã hội đó.

II - NHỮNG ĐẶC ĐIỂM NỘI DUNG VÀ NGHỆ THUẬT CỦA THẦN THOẠI HI LẠP

1. GIÁ TRỊ HIỆN THỰC

Là một bộ phận văn học dân gian ra đời sớm nhất trong các thể loại, thần thoại Hi Lạp đã gắn bó mật thiết với sinh hoạt tinh thần của nhân dân qua lời kể chuyện của các bô lão bên bếp lửa khuya, qua bài ca của người hát rong dưới gốc cây sồi già của đô thị, và qua cả lời dạy dỗ của các nhà hiền triết đối với các bậc vua chúa trong cung điện các thành

bang. Mặc dầu những tác phẩm đầu tiên còn chất phác, ngây thơ, nhưng đã chứa chất một dung lượng trí tuệ và nhận thức sâu sắc và đẹp đẽ. Thần thoại Hi Lạp đã có một thời kì là hình ảnh duy nhất và sinh động của cuộc sống trong hoạt động văn hoá của người Hi Lạp trước khi có chữ viết. Có thể nói nó là cái nguồn phong phú của sự sống toả ra từ tâm hồn nhân dân Hi Lạp cổ đại trong buổi bình minh của lịch sử. Ăngghen nhận xét :

"Bất cứ một tôn giáo nào không phải cái gì khác mà chỉ là sự phản ánh một cách hoang đường trong đầu óc con người những lực lượng bên ngoài đang thống trị lên họ trong cuộc sống hằng ngày, là sự phản ánh mà trong đó có lực lượng của con người, của các vị thần. Trong thời gian đầu của lịch sử, đối tượng của sự phản ánh đó trước hết là những lực lượng thiên nhiên mà trong sự tiến triển về sau đối với các dân tộc khác nhau là những tượng trưng muôn hình muôn vẻ. Quá trình sơ khai đó được tiếp diễn nhờ có những câu chuyện thần thoại đối chiếu...".

Vì vậy, có thể nói hiện thực cuộc sống của xã hội Hi Lạp cổ đại lúc ban đầu (xã hội cộng đồng thị tộc, với những quan hệ và những con người của nó) đã được thể hiện qua thần thoại.

Thực tế sản xuất, trình độ sản xuất, công cụ sản xuất thời bấy giờ cũng đều in rõ nét trong những câu chuyện thần thoại. Thần thoại Đêmête nói về nữ thần trông coi sự phì nhiêu của mùa màng, rồi nghề rèn với sự phát triển tinh tế của nó qua chuyện ông thần thợ rèn Hêphaixtôx ; nghề dệt tinh xảo qua câu chuyện thi tài của nữ thần Atêna, tay thợ dệt nổi tiếng ở Ôlempơ, và cô gái Araxnê thành Aten ; nghề chăn nuôi, đi biển, thương mại với Hecmex... Và không chỉ trong lĩnh vực sản xuất vật chất, trong lao động tinh thần, văn hoá văn nghệ cũng có các thần. Đó là 9 nữ thần nghệ thuật, con gái của Zơx. Rõ ràng thần là hình ảnh thực tế của người thợ "lành nghề" như Gorki nói : "Mỗi vị thần được trang bị một công cụ sản xuất và hình tượng thần là hình tượng của thành công trong lao động".

Và cũng qua thần thoại, ta biết được một cách cụ thể, thực tế sản xuất lúc đó như thế nào. Qua một số tình tiết của thần thoại "các thuỷ thủ của con tàu Acgô", ta biết được thời đó người Hi Lạp cổ đại đã biết thuần hoá bò rừng thành bò nhà để sử dụng vào việc làm đất gieo hạt.

Thực tế cuộc sống chiến đấu chống kẻ thù "hai chân và bốn chân" cũng được thần thoại phản ánh. Thiên nhiên, "vốn thù địch với con người", đã gây nên bao tai hoạ đe doạ cuộc sống của con người : nạn hồng thuỷ, hạn hán, núi lửa, động đất, bão tố, thú dữ... Tất cả những sự kiện này đều in dấu trong thần thoại Hi Lạp : chuyện Đơcaliông và vợ là Pira đã nhờ đóng bè mà thoát nạn hồng thuỷ ; chuyện con quỷ Tiphông bão tố vặn mình làm mặt đất nứt rạn và hổn hển phun ra lửa ; chuyện những

quái vật như sư tử Nêmê, Simeri, đàn chim sắt Xtimphan... tàn phá mùa màng giết hại người và vật...).

Con người đã chiến đấu gian khổ với tự nhiên và chinh phục tự nhiên, bắt thiên nhiên phải phục vụ cho mình. Thực tế đó được thể hiện qua những hình tượng Hêraklex dùng đôi tay có sức mạnh thần kì nắn hai con sông Anphê và Pênê cho dòng nước chảy xiết cuốn sạch rác rưởi của chuồng bò Ôgiax, bóp chết sư tử Nêmê, bắt sống lợn lòi Erimăngtơ v.v... Têzê trừ quái vật đầu bò mình người, Belêrôphông chế ngự con ngựa có cánh Pêgazơ, diệt sư dương hung hãn, Catmôx chiến thắng con rồng phun lửa khủng khiếp... Không những thế, thần Mặt trời cũng phải sợ những mũi tên "bách phát bách trúng" của Hêraklex. Thần Chết cũng bị chàng khuất phục và bị Xixiphơ trói giam ; còn các nhân ngư Xiren có giọng hát ngọt ngào, quyến rũ không gì cưỡng được thì cũng bị Orphê và Uylix chiến thắng...

Cuộc đấu tranh chống "kẻ thù hai chân" được thần thoại đề cập đến qua những lực lượng xâm lược bên ngoài và những kẻ độc ác gian tham, những tên bạo chúa tàn ác. Têzê, Belêrôphông, Hêraklex... đều đã đương đầu với những thế lực xâm lược để giữ gìn bờ cõi của thành bang quê hương hay giúp đỡ những dân tộc yếu bảo vệ cuộc sống yên lành của mình.

Chỉ trong truyện thần thoại về anh hùng Hêraklex ta mới bắt gặp hình tượng những tên vua bạo tàn : Ơrixtê hèn nhát, đố kị, nham hiểm chỉ muốn đẩy người anh hùng vào chỗ chết ; Điômet nuôi ngựa bằng thịt người ; Ôgiax lật lọng ; Laomêđông bội ước ; Ơritôt dối trá... Thần thoại còn mô tả những tên khổng lồ dã man ăn thịt người (Pôliphem), muốn xây dựng lâu đài bằng sọ người, những tên kẻ cướp hung bạo giết người bằng cách hất xuống vực thẳm, cho hai ngọn cây xé xác hay đặt ra những chiếc giường quái dị để chặt đầu hay căng xác ra cho đến chết (chuyện Têzê) v.v... Những kẻ thù "hai chân" đó của con người đã bị trừng phạt "bởi chính hành động của chúng" theo như tư tưởng "công lí" của nhân dân cổ xưa.

Thực tế sinh hoạt xã hội với những phong tục tập quán của người Hi Lạp trong xã hội cộng đồng thị tộc cũng được thần thoại ghi nhận. Nữ thần Rêa đẻ Zơx trong một "hang đá xa xôi" ; nữ thần Maia sinh ra Hecmex, quấn tã lót cho con và đặt vào một chiếc nôi để trong hang đá ; Apôlông chăn bò, khi chiều xuống thì lùa bò về hang ; Zơx bị quỷ Tiphông đánh bại, rút hết gân và vứt vào hang đá nằm bán thân bất toại... Rõ ràng là những chuyện thần thoại này đã phản ánh cái thời kì mà hang đá còn là nơi trú ẩn, sinh hoạt đáng tin cậy của con người.

Chế độ quần hôn, tạp hôn của xã hội đương thời cũng được thể hiện : Uranôx phối hôn với mẹ là Gaia ; Crônôx kết hôn với chị cả Rêa cũng

như Zơx kết hôn với Hêra... Đúng như Ăngghen đã viết trong *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và của nhà nước :*

"Trong xã hội cộng đồng thị tộc, việc người anh trai hay em trai đối xử với chị gái hay em gái của mình như đối xử với một người vợ là một việc hợp với pháp lí". Chưa kể đây đó trong các câu chuyện thần thoại, chế độ hôn nhân tập đoàn còn in dấu (50 người con trai của Êgiptôx đòi lấy 50 người con gái của Đanaôx. Hêraklex được vua Texpiôx cho chung chạ với 50 người con gái của ông...).

Mối quan hệ giữa người với người trong xã hội cộng đồng thị tộc cũng in rõ nét trong thần thoại Hi Lạp. "Tục hiếu khách" do thượng thần Zơx trực tiếp trông coi, ai vi phạm sẽ bị trừng trị thích đáng. Phải tiếp đãi hậu hĩ người khách lạ tới nhà mình, phải che chở bảo toàn tính mạng cho họ dưới mái nhà mình. Chính vì vậy mà vua Prôtex không thể giết Belêrôphông mà đẩy chàng đến chỗ chạ vợ, và đến lượt ông này, vì tục hiếu khách của thần Zơx, cũng không dám hại chàng mà chỉ buộc chàng phải lao vào những cuộc chiến đấu gian lao nguy hiểm... Atmet mặc dù trong nhà tang tóc, vẫn tiếp Hêraklex vì chàng là "khách quý đến nhà". Thần Zơx nhiều khi đích thân xuống hạ giới để kiểm tra xem mối quan hệ tốt đẹp này giữa người với người có được thực hiện không và thần đã ban thưởng những ai chấp hành đúng mực và trừng phạt thích đáng những ai vi phạm xấu xa (chuyện vợ chồng Philêmông).

Phải sống dựa vào nhau, phải đùm bọc giúp đỡ lẫn nhau mà sống. Chính vì vậy kẻ nào ích kỉ cá nhân, lừa lọc dối trá là không thể tha thứ (chuyện Ixiông).

Sống theo bầy đoàn người cùng dòng máu, nên quan hệ huyết thống là thiêng liêng, phải được tôn trọng và bảo vệ. Đó là luật lệ tối cao của xã hội thị tộc. Chính vì vậy Tăngtan phải đời đời bị trừng phạt dưới âm phủ. Hêraklex trong cơn điên dại lỡ giết các con mình thì phải bán thân làm nô lệ để chuộc tội...

Tuy nhiên, xã hội tiến triển thì mối quan hệ xã hội cũng thay đổi dần. Những người đứng đầu thị tộc, bộ tộc bắt đầu chiếm của chung làm của riêng và bước lên địa vị thống trị, mang tính cách và đặc điểm của tầng lớp thống trị, tiền thân của giai cấp chủ nô sau này. Thần thoại Hi Lạp đã phản ánh thực tế đó. Không chỉ thần quyết định vận mệnh của con người mà còn có thêm những kẻ "ăn trên ngồi trốc" nắm quyền quyết định số phận những kẻ dưới quyền. Hêraklex bị Hêra thù ghét làm cho khổ sở. Tên vua Pôliđectex cưỡng bức Đanaê và buộc Pecxê phải đi lấy đầu quỷ Mêđuyzơ. Đêđalơ bị vua Minôx giam cầm truy đuổi...

Thần thoại Hi Lạp còn phản ánh tư tưởng tình cảm của người Hi Lạp thời đó.

Thế giới quan thần linh chủ nghĩa đã thể hiện rõ ràng qua thần thoại về các gia hệ thần. Dùng thần để giải thích mọi hiện tượng của tự nhiên và của xã hội, đó là đặc điểm của thần thoại nói chung và thần thoại Hi Lạp nói riêng. Tuy nhiên, qua thần thoại Hi Lạp, ta thấy thế giới quan này đượm màu sắc hiện thực và duy vật (tuy còn dừng ở mức chất phác thô sơ). Thí dụ như khi giải thích nguồn gốc loài người từ đất mà ra như thần thoại Prômêtê, từ đá mà ra như thần thoại Đơcaliông..., ta thấy rõ ràng là trên nhận thức cảm tính, người Hi Lạp cổ đại cho rằng con người từ vật chất mà ra, nhưng như thế nào thì họ chưa đủ trình độ lí giải, vì vậy họ sa vào duy tâm. Ta có thể nói là trong thần thoại Hi Lạp, yếu tố tư tưởng triết học duy vật và duy tâm luôn luôn xen kẽ. Duy vật là vì cách giải thích tự nhiên, mộc mạc dựa trên tri giác cảm tính mọi hiện tượng khách quan, nhất là những hiện tượng trực tiếp ảnh hưởng tới sản xuất. Duy tâm vì sự nhận xét và giải thích hoàn toàn có tính chất trực quan, chưa đi vào bản chất sự vật. Do đó họ đi tìm nguyên nhân các hiện tượng ở một lực lượng bên ngoài, lực lượng siêu nhiên : Thần linh. Qua thần thoại về các gia hệ thần, điều này đã được thể hiện cụ thể. Đưa ra 4 gia hệ thần kế tiếp, người Hi Lạp muốn trình bày nhận thức của mình về sự biến chuyển của thế giới. Thế giới không phải bỗng dưng mà có và không phải là tồn tại bất biến mà phải qua một quá trình tiến triển từ thấp đến cao. Trong quá trình tiến triển đó bao giờ yếu tố mới nhất, trẻ nhất (người con út) tiến bộ và tích cực cũng thay thế cho cái già nua, cũ kĩ, thoái hoá.

Rõ ràng là dù mới dừng ở mức cảm tính, nhưng đó là một nhận thức duy vật và có tính biện chứng. Cho nên tư duy thần thoại không hoàn toàn hư ảo, bí hiểm mà về cơ bản "vẫn có tính chất lôgic vì nó phản ánh những mối liên hệ của các sự vật và hiện tượng của thế giới khách quan, nó là tiền đề không thể thiếu được của con người nhằm mục đích nhất định" (Xpieckin).

Thần thoại mang tính chất lôgic dù có dừng ở mức độ sơ khai. Thí dụ chuyện nữ thần mùa xuân Pêcxêphôn, chỉ ở với mẹ 1/4 thời gian trong một năm vì thời gian còn lại phải về âm phủ với Hadex. Mùa xuân tươi đẹp chỉ có 3 tháng. Mùa tươi đẹp thuận lợi cho trồng trọt không tồn tại lâu hơn. Đó là một nhận xét chính xác xuất phát từ thực tế thời tiết và dựa trên cơ sở lao động sản xuất.

Ngoài ra nội dung nhân văn của tư tưởng người xưa thể hiện trong thần thoại Hi Lạp rực rỡ nổi bật. Nội dung đó bao trùm trong cả 3 loại thần thoại.

Trong thần thoại về các gia hệ thần, nổi lên là thái độ biểu dương, ca ngợi đối với những vị thần tích cực và thái độ phê phán đối với những vị thần, biểu tượng của những yếu tố tiêu cực của thế giới. Để thể hiện điều này, trí tưởng tượng của người Hi Lạp cổ đại đã tỏ ra phong phú,

được xây dựng trên những cảm xúc thẩm mĩ sâu sắc kết hợp với trình độ tư duy đáng kể. Thí dụ gia đình thần ánh sáng Hipêriông có 3 người con là thần Mặt trời với vương miện chói lọi, nữ thần Mặt trăng với xiêm áo xanh mát dịu dàng và nàng Rạng đông rực rỡ với những ngón tay hồng. Thật là đối lập với gia đình nữ thần Đêm tối : bà ta đã sinh ra thần chết Tanatôx, thần ngủ Hipnôx, các thần Mộng mị, Số mệnh, Tuổi già, Gian dối, Căm thù, và Phóng đãng... Cũng là con của Zơx và Hêra, nhưng thần thợ rèn Hêphaixtôx thọt chân xấu xí thì được mọi người yêu quý (tình cảm này có tính truyền thống đến mức các nghệ nhân sau này dù ở loại hình nghệ thuật nào cũng thể hiện vị thần này là một hình tượng tích cực)[1]. Còn thần chiến tranh Arex thì dù có cái mẽ ngoài đẹp đẽ, nhưng muôn người và chư thần đều ghét và con cái hắn cũng chẳng ra gì (là thần Đêimôx kinh hoàng, thần Phêbôx khiếp đảm kè kè bên cạnh các nữ thần Hiềm khích, Chết chóc...).

Tư tưởng công bằng đạo lí còn thể hiện ở sự trừng phạt kẻ xấu, ban thưởng cho người tốt. Ôlempơ chói lọi, nơi các vị thần bất tử sống, nơi nỗi buồn chỉ thoáng qua, còn niềm vui thì bất tận, được dành cho người anh hùng lao động Hêraklex ; còn địa ngục dành cho những Ixiông, Tăngtan, Xixiphơ...

Nội dung nhân văn còn thể hiện ở thái độ trân trọng đối với những cái gì đem lại lợi ích cho cuộc sống con người, có tác dụng tích cực đối với đời sống con người. Cây cối mùa màng đem cho ta sự sống, ta không có quyền bạc đãi huỷ hoại, kẻ nào muốn làm như vậy sẽ bị trừng phạt đích đáng. Tên vua Eryxichtông vì tham lam muốn chặt cây sồi đã bị nữ thần Đêmête trông coi về sự phì nhiêu của mùa màng phái thần đói đến nhà hắn. Hắn đã bị một cái đói khủng khiếp hành hạ đến chết. Ý nghĩa tượng trưng của câu chuyện thật là sâu sắc. Cũng như tên vua Licuôcgơ xứ Tơraxơ hỗn láo với thần Điônizôx, vị thần rượu nho, vác cuốc chặt những cây nho. Hắn đã phải chịu cái chết tàn khốc.

Trong khi phản ánh trạng thái xã hội của người Hi Lạp cổ đại, thần thoại cũng đã biểu dương những tình cảm tốt đẹp cao quý của con người trong thời kì ban sơ này của lịch sử. Đó là tình yêu quê hương đất nước, tình đồng bào, đồng loại (thần thoại Têzê, Hêraklex...), tình mẫu tử thắm thiết (thần thoại Đêmête), tình anh em sâu nặng (thần thoại về Pôluyx và Caxto), tình vợ chồng thuỷ chung son sắt (thần thoại Orphê, thần thoại về vợ chồng Philêmông và Bôxix), tình bạn son sắt (Asin và Patơrôclơ).

Nội dung nhân văn của thần thoại Hi Lạp không chỉ thể hiện ở yếu tố hiện thực mà còn thể hiện ở yếu tố lãng mạn tràn đầy trong nó.

---

(1) Trong *Prômêtê bị xiềng* của Esin, thần xuất hiện ở cảnh mở đầu vở kịch.

2. YẾU TỐ LÃNG MẠN

"Tôi không chút nghi ngờ rằng chúng ta ai cũng đều hiểu những truyện cổ tích, truyền thuyết cổ đại, nhưng một điều mong ước là làm sao hiểu sâu hơn nữa ý nghĩa của những chuyện đó. Ý nghĩa đó chung quy là ước vọng của những người lao động thời cổ muốn cho lao động của mình được nhẹ nhàng hơn, muốn tăng năng suất lao động, muốn tự võ trang để chống lại những kẻ thù bốn chân và hai chân"(1).

Trong xã hội cộng đồng thị tộc, nền sản xuất thấp kém dựa trên cơ sở công cụ lao động thô sơ và sức người là chính nên lao động nhọc nhằn mà thu hoạch chẳng được là bao. Để bảo vệ được cuộc sống yên lành, con người còn phải chống chọi với các trở lực của tự nhiên và của xã hội đầy rẫy quanh họ. Chính vì vậy ước mơ về một cuộc sống sung sướng hạnh phúc mà trong đó lao động nhẹ nhàng nhưng hiệu quả lại cao và luôn luôn chiến thắng những lực lượng thù địch, là điều chí cốt đối với con người thời cổ đại. Họ đã gửi gắm ước mơ đó vào trong sáng tác văn học đầu tiên do trí tưởng tượng xây dựng nên, khi chưa có chữ viết. Đó là thần thoại, và đó là ý nghĩa chung, như Gorki nói, đối với văn học dân gian của tất cả các dân tộc trên thế giới.

Trong thần thoại Hi Lạp, không ít những dẫn chứng. Thần rượu nho Điônizôx trong phút chốc đã biến nước biển xanh thẳm hoá thành màu đỏ ngọc lựu của rượu nho sóng sánh, và những dây nho mềm mại trĩu những chùm quả chín như mật ong quấn quýt lấy mái chèo, cột buồm. Thần thợ rèn Hêphaixtôx với đôi tay hùng mạnh mà khéo léo rèn từ những đồ trang sức tinh xảo đến những cung điện lộng lẫy nguy nga. Hơn thế nữa, thần còn rèn được cả những chiếc ghế cứ ngồi lên là nó tự chạy ngay đến bàn tiệc, "những mĩ nữ bằng vàng có thể đi lại rót rượu hầu hạ chư thần, chỉ có không nói được mà thôi" !

Đi lại khó khăn đường xa vất vả, người Hi Lạp mơ tới "đôi hài có cánh đi nhanh như ý nghĩ" (hài của thần Hecmex).

Xây nhà dựng cửa thật muôn vàn vất vả, thế mà trong thần thoại Hi Lạp, chỉ trong một đêm, Zơx biến túp lều xoàng xĩnh của Philêmông thành cung điện nguy nga. Thần Ái tình Erôx đưa nàng Xisê đến một khu vườn đẹp đẽ có toà lâu đài bằng vàng và dát toàn châu báu...

Đấu tranh với kẻ thù hai chân và bốn chân thật nguy hiểm gian lao cần có sức lực, vũ khí tốt để giành thắng lợi. Hêraklex của thần thoại Hi Lạp một mình đương đầu với quân xâm lược thành Tebơ, tung hoành trong đám nữ chiến binh Amazôn thiện chiến. Không những thế, với sức lực thần kì, chàng bóp chết sư tử Nêmê, và dùng đôi tay nắn hai con

---

(1) Gorki – *Bàn về văn học* – Tập II, Văn học, Hà Nội, 1965.

sông, quét sạch rác rưởi chuồng bò Ôgiax. Têzê cũng bóp chết quái vật Minôtorơ đầu bò mình người, Asin 6 tuổi đã bắt sống lợn lòi, 9 tuổi đã bắt sư tử hàng phục...

Con ngựa có cánh Pêgazơ, những mũi tên "bách phát bách trúng" của Hêraklex, chiếc mũ tàng hình của vua âm phủ... là những vũ khí chiến đấu thần kì mang lại chiến thắng tất yếu.

Không chỉ trong sản xuất và chiến đấu mà ngay cả trong lĩnh vực lao động nghệ thuật, thần thoại Hi Lạp cũng thể hiện những khát vọng mãnh liệt của người xưa vượt ra ngoài thực tế cuộc sống hạn hẹp lúc bấy giờ.

Tiếng đàn ngân nga thánh thót của Ămphiông khiến các hòn đá xúc động tự chồng chất lên nhau xây dựng thành bang. Trong lĩnh vực âm nhạc, tiếng đàn Xita của Apôlông vang lên là đôi chân của các nữ thần đều muốn nhảy múa ; tiếng đàn lia của Orphê ngân nga là khiến cho "gió phải ngừng thổi, chim phải ngừng bay, suối phải ngừng chảy, vạn vật phải yên ắng để lắng nghe ; cả sư tử, hổ, báo... cũng phủ phục dưới chân người nhạc sĩ tài ba".

Ămphiông, Apôlông, Orphê là biểu tượng của sự phát triển tột đỉnh của tài năng âm nhạc, cũng như Hêphaixtôx là sự phát triển tột đỉnh của nghề rèn, hay Atêna của nghề dệt. Đó là khát vọng làm sao đạt đến trình độ "chuyên sâu" của người Hi Lạp cổ đại gửi gắm trong thần thoại. Và cũng chính khát vọng khiến cho trí tưởng tượng của họ xây dựng nên những câu chuyện ngộ nghĩnh nhưng đầy ý nghĩa như chuyện chàng tạc tượng Picmaliông hay chuyện thầy thuốc Axclêpiôx. Người ta thường nói rằng yếu tố lãng mạn chắp cánh cho hiện thực, viễn ảnh của ước mơ thôi thúc thực tế phát triển. Đó chính là lí do khiến các nhà nghiên cứu cho rằng một khi đọc những trang về thần thợ rèn Hêphaixtôx nhất định người thợ rèn sẽ rất thú vị và suy nghĩ tìm tòi để cải tiến nâng cao tay nghề của mình. Thần thoại còn là lời tiên đoán thần tình đối với khả năng lao động vĩ đại của con người. Có những điều xưa kia trong thần thoại là ước mơ thì ngày nay, với sức lao động vĩ đại, con người đã biến chúng thành hiện thực. "Đôi hài có cánh đi nhanh như ý nghĩ", chiếc thảm bay, những mũi tên bách phát bách trúng, những vũ khí tiêu diệt hàng loạt quân địch..., tất cả đều dần dần được thực hiện với trí tuệ cao siêu và sức lao động vĩ đại của con người qua các thời đại. Đúng là lao động sáng tạo đã đưa con người đến đỉnh cao của ước vọng và nhất định còn tiến xa hơn nữa.

Cuối cùng, cũng như trong bao thần thoại của các dân tộc khác, người Hi Lạp gửi gắm vào đó ước mơ về một thế giới hạnh phúc sung sướng hoàn toàn. Đó chính là thế giới Ôlempơ, nơi các vị thần bất tử sống, nơi "nỗi buồn chỉ thoáng qua còn niềm vui là bất tận".

Đời người ngắn ngủi, cái chết rình rập, ước gì sống mãi (bất tử) đừng bao giờ chết. Người Hi Lạp mơ tới cõi Ôlempơ, vườn lạc uyển mà những Hêraklex, Pecxê, Asin... sẽ vươn tới. Họ còn nghĩ tới cái gậy thần kì của Hecmex chỉ đầu này thì chết, chỉ đầu kia thì sống và mơ ước những ông thầy thuốc chữa bệnh giỏi đến mức người chết cũng sống lại.

Nhưng một cuộc sống bất tử chưa đủ mà phải có hạnh phúc, nghĩa là phải được trẻ mãi, đẹp mãi và sống trong tình yêu lứa đôi. Câu chuyện về nàng Rạng đông quên xin cho Tilông trẻ đẹp mãi mà chỉ cầu xin sự bất tử là một thí dụ. Cũng giống như vậy, nữ thần Mặt trăng cầu mong cho Enđimiông bất tử, trẻ đẹp mãi nhưng các thần buộc chàng phải ngủ mãi khiến nàng phải buồn vì lẻ loi cô đơn. Rõ ràng ở đây yếu tố lãng mạn quện với ý nghĩa triết lí khiến thần thoại Hi Lạp thêm đậm đà ý vị. Cho nên Đơsacmơ trong *Thần thoại Hi Lạp cổ đại*(1) có lí khi cho rằng yếu tố hoang đường kì ảo là cái vỏ bọc ngoài còn bên trong là "hạt nhân triết lí". Vì vậy không nên vội bằng lòng với cái ngọt ngào bên ngoài mà phải đi sâu vào bên trong để hiểu hạt nhân ý nghĩa. Sống mãi, để làm gì nếu không trẻ và đẹp mãi ? Nhưng sống mãi, trẻ mãi nhưng cô độc lẻ loi thì trẻ mãi, đẹp mãi, sống mãi để làm gì ?

Cũng với ý nghĩa triết lí sâu sắc tiềm ẩn trong giá trị nhân văn bao la đó, thần thoại Hi Lạp đề cập đến quan điểm của nhân dân lao động trong việc đánh giá nghệ thuật. Nghệ thuật phải phục vụ lao động, phục vụ chiến đấu, phục vụ cho cuộc sống của con người. Tiếng đàn của Amphiông làm cho những tảng đá xúc động, nhún nhảy tự chồng chất lên nhau xây dựng thành bang, tiếng đàn của Orphê thu phục cả thú dữ, cả chó Xecbe 3 đầu của âm cung và chế ngự cả tiếng hát mê hồn của những Xiren tàn ác...

Xuất phát từ tư tưởng tình cảm của nhân dân trước khi có sự phân chia giai cấp, thần thoại Hi Lạp đã thể hiện những ý nghĩa tích cực, sâu sắc về âm nhạc. Câu chuyện đua tài giữa thần Apôlông và thần Pan là một ví dụ. Cho nên ngay từ thời cổ đại triết gia Môtrôđogơ (330 - 227 tr. CN), học trò của Epicuya đã nhận xét : "Các chuyện thần thoại là một cái vỏ bọc ngoài những kho tàng của một khoa học bí ẩn mà trong đó những triết gia đầu tiên đã giấu giếm những hiểu biết của mình về các quy luật lớn của thế giới vật chất, những nhận xét của họ về nguồn gốc của vạn vật".

Đó là giá trị lớn của thần thoại Hi Lạp, cái giá trị đã tạo nên sức hấp dẫn vĩnh viễn của nó.

---

(1) Pierre Decharme : *Mythologie de la Grèce antique*. Paris, Garnier Frères, 1878.

III - CÁI ĐẸP CỦA CHẤT THƠ VÀ TRÍ TƯỞNG TƯỢNG TRONG THẦN THOẠI HI LẠP

Theo Gorki "xúc cảm có tính chất mĩ học đã xuất hiện rất lâu trước xúc cảm tôn giáo" và chính "lao động là người thức tỉnh thứ xúc cảm ấy".

Thật vậy, tính chất của lao động trong xã hội cộng đồng thị tộc khiến cho con người gần gũi với tự nhiên và hoà với tự nhiên. Những vẻ đẹp tuyệt vời kì vĩ, thơ mộng... của tự nhiên qua nhận thức của họ đã đi vào những trang thần thoại kì ảo, diễm lệ. Vì vậy thần thoại đã thể hiện cái đẹp của tự nhiên qua "xúc cảm có tính chất mĩ học" của người Hi Lạp nguyên thuỷ. Đó là vẻ đẹp của vòm trời đầy sao (Uranôx), của đại dương lớp lớp sóng bạc (Ôxêăng), của một đêm trăng huyền diệu (Xêlênê), của rạng đông hồng với những giọt sương lung linh (Eôx)...

Không những thế, vẻ đẹp của cuộc sống lao động và chiến đấu, của một ước mơ khát vọng chinh phục và chiến thắng tự nhiên cũng đã được trí tưởng tượng xây dựng nên những hình tượng kì vĩ, xúc động lòng người : Hêraklex ghé vai đỡ lấy vòm trời, Pecxê chém đầu quỷ Mêđuyzơ khủng khiếp, Belêrôphông cưỡi ngựa Pêgazơ có cánh bay vút lên chín tầng trời để sánh với các vị thần Ôlempơ bất tử.... Trí tưởng tượng cùng với trình độ tư duy cao đã tạo nên những kết cấu chuyện li kì, hợp lí có giá trị thuyết phục về mặt lí trí và chinh phục về mặt xúc cảm. Đó là chuyện Têzê quyết dấn thân vào những gian nguy hiểm trở để trừ hại cho dân, cứu lấy thành bang quê hương ; Jazông và các anh hùng của con tàu Acgô biết nói vượt biển cả mênh mông trăm ngàn cạm bẫy để đi tìm bộ lông cừu vàng... Với yếu tố kì diệu và hình tượng kì vĩ, trí tưởng tượng đã xây dựng nên những bối cảnh chiến trận đồ sộ (cuộc chiến đấu giữa thần linh và những thần khổng lồ 50 đầu 100 tay...), những người anh hùng với chiến công phi thường. Vì vậy nhân vật thần thoại lưu lại mãi trong kí ức chúng ta đẹp đẽ hào hùng : nữ thần Atêna, nữ thần của trí tuệ và của chiến công và vinh quang, mũ trụ sáng ngời, mắt long lanh, tay cầm khiên tay cầm giáo ; Pôzêiđông vị thần lay động mặt biển với cây đinh ba ; Hêraklex mặc áo giáp bằng da sư tử và tay cầm chuỳ lớn ; Apôlông vị thần đeo cung bạc ; Actêmix với đàn chó săn băng mình qua thung lũng, rừng rậm...

Và có khi thần thoại Hi Lạp lưu lại trong ta một vẻ đẹp tràn đầy chất thơ của một cảnh sinh hoạt thanh bình : Cảnh hoàng hậu Lêđa thường ngồi bên bờ sông ngắm đàn thiên nga nô rỡn trên mặt nước, cảnh nàng công chúa Ơrôpơ với xiêm y đỏ thắm tay cầm cái lẵng bằng vàng hái những bông hồng giữa đám thiếu nữ đảo Cret xiêm y trắng ngần đang nô đùa trên bãi cỏ xanh...

Đúng là thần thoại Hi Lạp đã thể hiện cái đẹp của thế giới khách quan qua trí tưởng tượng tràn đầy xúc cảm thẩm mĩ. Người Hi Lạp cổ đại ca ngợi cái đẹp, suy tôn cái đẹp. Câu chuyện vụ án quả táo vàng với dòng chữ lấp lánh "tặng người đàn bà đẹp nhất" đủ để ta thấy quan niệm "cái đẹp là tuyệt đối", "cái đẹp là trên hết" của dân tộc này.

Nhưng trí tưởng tượng của người Hi Lạp không chỉ xây dựng trên cảm xúc thẩm mĩ để thể hiện những hình tượng đầy chất thơ mà trí tưởng tượng đó sở dĩ có sức hấp dẫn vì nó xuất phát từ óc quan sát thực tế chính xác và tỉ mỉ, nên đã tạo được tính lôgic cho kết cấu chuyện có sức thuyết phục người đọc. Cách giải thích hồn nhiên và chất phác, nhưng tình tiết phát triển lại có vẻ hợp lí vì tính sát thực, do đó nghệ thuật diễn giải có thể nói là rất tài tình thú vị. Thí dụ như câu chuyện về sự tích con nhện.

Trí tuệ của tập thể nhân dân qua một trình độ tư duy cao trong sáng tác thần thoại. Cái đẹp của chất thơ phong phú và trí tưởng tượng dồi dào khiến cho thần thoại Hi Lạp có sức hấp dẫn lâu bền và đó cũng là nguyên nhân làm nên giá trị hàng đầu của nó trong kho tàng thần thoại thế giới.

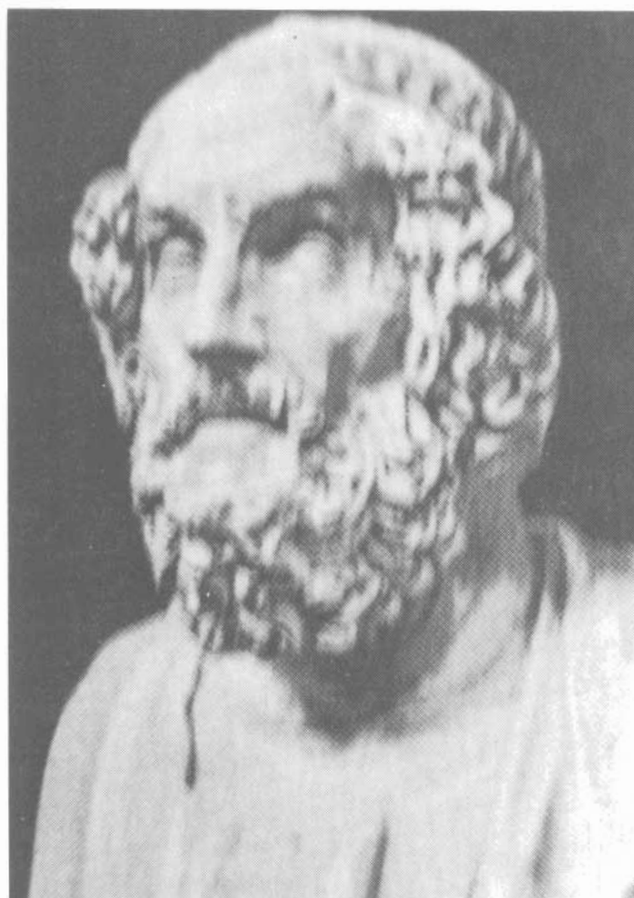
Tóm lại, đối với văn hoá Hi Lạp nói riêng, văn hoá phương Tây nói chung, thần thoại Hi Lạp đóng một vai trò cực kì quan trọng :

"Không có thần thoại Hi Lạp thì không có nghệ thuật Hi Lạp. Thần thoại Hi Lạp không những là kho vũ khí mà còn là mảnh đất bồi dưỡng nghệ thuật Hi Lạp" (Mac). Nó cung cấp đề tài cho hai thiên anh hùng ca nổi tiếng *Iliat*, *Ôdixê* và cho những bài thơ, vở kịch và cả cho những công trình kiến trúc, điêu khắc nổi tiếng của các nghệ sĩ thiên tài như Praxiten, Phidiax. Nó cũng là chất liệu cho các hoạ sĩ vẽ các hình trang trí trên những chiếc bình, vại, hộp... Thần thoại Hi Lạp đi vào đời sống của con người chiếm lĩnh trí tưởng tượng và ngự trị trong tư tưởng, tình cảm, trong sinh hoạt văn hoá của họ. Với tính chất tích cực của nó, nó chi phối cả những quan điểm chính trị và đạo đức văn hoá của người Hi Lạp cổ đại và nhờ đó nảy nở những sản phẩm là những thành tựu văn hóa lớn lưu lại cho đời sau.

Đối với phương Tây, ảnh hưởng của nó bao trùm qua các thời kì và thể hiện khá rõ rệt trong lĩnh vực văn hoá.

Vì là kho điển tích, là nguồn cung cấp đề tài và tư liệu không bao giờ cạn, nên nó có sự hiện diện ở hầu hết các đỉnh cao của các trào lưu văn nghệ sau này.

Thần thoại Hi Lạp là chương đầu tiên của thực tế lịch sử Hi Lạp. Tuy không phải là tài liệu sử học thực sự, nhưng qua thần thoại, người ta hiểu được khá nhiều về tình trạng sinh hoạt, tâm tư tình cảm của người Hi Lạp thời bấy giờ. Với nội dung nhân văn sâu sắc, với nghệ thuật diễm lệ, nó mãi mãi là "một công trình dệt gấm vóc bằng từ ngữ, xuất hiện từ thời tối cổ, những sợi tơ muôn màu của nó lan khắp bốn phương, phủ lên trái đất một tấm thảm từ ngữ đẹp lạ lùng" (Gorki).



HÔME

CHƯƠNG BA

HÔME

(Homère)

Từ trước khi có chữ viết : trên đất nước Hi Lạp đã có nhiều tác phẩm truyền miệng thuộc các loại trường ca, thơ trữ tình và ca kịch, nhưng phần lớn đã bị thất lạc, duy chỉ còn hai bản trường ca *Iliat* và *Ôdixê* của Hôme là lưu lại tương đối hoàn chỉnh. Đó là những tác phẩm văn học đầu tiên của Hi Lạp cổ đại, những tác phẩm phản ánh "một thời kì ấu thơ của nhân loại phát triển đến mức rực rỡ nhất, một đi không bao giờ trở lại..., thời kì chuyển tiếp từ chế độ công xã nguyên thuỷ sang chế độ chiếm hữu nô lệ, từ dã man sang văn minh, từ chế độ sở hữu tập thể thị tộc công xã nguyên thuỷ sang chế độ tư hữu tài sản. Nói cụ thể hơn đó là thời kì quá độ từ nền văn hoá Mixen chuyển sang nền văn hoá cổ điển Hi Lạp, thời kì đồng hoá của 4 nhóm bộ tộc Hi Lạp để hình thành dân tộc Hi Lạp, dân tộc trong cái ý nghĩa ban đầu, sơ khai của nó.

I - NHỮNG CƠ SỞ LỊCH SỬ XÃ HỘI CỦA ANH HÙNG CA HÔME

Cuộc chiến tranh thành Tơroa là có thật. Một sự thật lịch sử được cường điệu và tô điểm bởi thần thoại, mặc dầu nó có thể không xảy ra vì đôi mắt đẹp của nàng Hêlen như Hôme kể.

Từ "Hi Lạp" hay "người Hi Lạp"[1] là những từ mà người La Mã dùng để chỉ đất nước và nhân dân này thời kì họ chiếm đóng Hi Lạp. Còn

---

(1) *"Grèce" (Hi Lạp), "Grecs" (người Hi Lạp).*

trước đó, thời Hi Lạp cổ điển, thì người Hi Lạp được mệnh danh là "Hêlennơ" (Hellènes), những người dân của Heladơ (Hellades) có cùng tuyến văn tự kí hiệu "B". Trong *Iliat* của Hôme thì những người Hêlennơ này còn là một dân tộc ở phía nam xứ Texali, những thần tử của Asin và còn có tên gọi là người Miêcmidông. Và cũng trong anh hùng ca *Iliat*, Hôme dùng 3 tên : Akêen, Acgiêng và Đanaen để gọi những chiến sĩ Hi Lạp trong đội quân của Agamemnông đi đánh Tơroa. Tên dùng nhiều hơn cả là những người Akêen. Đó là những người Hi Lạp nổi tiếng "Hi Lạp acoi"(1), tiếng nói được ghi lại không chỉ là "chữ" mà là "từ" trên những mảnh đất nung mà tài liệu khảo cổ học đã tìm thấy ở đảo Cret trong cung điện Knôxôx, ở Acgôlit trong thành Mixen và ở Mexeni trong đô thị Pilôx, nghĩa là ở quê hương của các anh hùng Iđômênê, Agamemnông và Nexto, những nhân vật của trường ca *Iliat*.

Tuy những kết quả thu lượm được chưa làm người ta thoả mãn hoàn toàn, nhưng ở một chừng mực nhất định, đã giúp ta hiểu một cách chính xác về chế độ hành chính và tổ chức xã hội của người Akêen. Hơn nữa, còn có thể đối chiếu, trên cơ sở khoa học chính xác, ngôn ngữ của người Akêen phát hiện được qua tài liệu khảo cổ học trên và ngôn ngữ của nhân vật Hôme qua hai bản trường ca *Iliat*, *Ôđixê*. Theo các học giả, ngôn ngữ Hi Lạp cổ đại này trong sáng, ngọt ngào, một loại ngôn ngữ thích hợp với thơ ca, văn học và trước hết là đáp ứng một cách tuyệt vời với kiểu hùng biện của một Đêmôxten hay suy tư triết học của một Platông.

Vào giữa thế kỉ XV tr.CN, những người Akêen có những chiến thuyền hùng mạnh đã đặt chân lên đảo Cret, xâm chiếm Knôxôx. Đảo Cret bị chinh phục nhưng những kẻ đi chinh phục lại tìm thấy ở đấy một nền văn minh cao hơn nền văn minh của họ, và cũng giống như người La Mã sau này khi chinh phục Hi Lạp, người Hi Lạp đã tiếp thu và phát triển nền văn minh này. Đó là nguyên nhân ra đời của nền "văn minh Akêen" hay thường gọi là nền "văn minh Mixen", gọi theo tên thành bang Mixen vương giả của Agamemnông. Trong *Iliat*, chàng Iđômênê của đảo Cret chỉ là một "triều thần" của Agamemnông, còn trong thần thoại *Têzê* thì vua Minox đảo Cret đã chiến thắng và bắt Aten phải hàng năm triều cống. Đó là hai hoàn cảnh chính trị khác biệt nói lên sự chinh phục có tác động hai chiều của các thành bang Hi Lạp.

Cuối cùng những cuộc viễn chinh của người Akêen mở rộng về phía đông nhất là về phía đảo Síp và vùng Tiểu Á, ở đó có thành bang Tơroa

---

(1) "Grec achaique".

(Troie), còn gọi là thành Iliông (Ilion)(1). Vị trí địa lí có ý nghĩa chính trị và kinh tế quan trọng của thành bang này, cũng như sự giàu có, của cải vô vàn của nó, khiến nó đã trở thành cái đích tấn công của các chiến thuyền Akêen(2). Có thể trong thực tế người Hi Lạp đã lấy cái cớ là một hoàng tử của thành Tơroa bắt cóc một cô em dâu của nhà vua thành bang Mixen, để tấn công thành hay câu chuyện nàng Hêlen Hi Lạp bị chàng Đông Juăng Parix của phương Đông quyến rũ, chỉ là một hư cấu của thần thoại. Chúng ta không thể khẳng định ý kiến nào là đúng nhưng một sự thực lịch sử được khoác bộ áo hoang đường của thần thoại thì là điều có thể tin chắc.

Cuộc chiến tranh thành Tơroa kéo dài trong mười năm và kết thúc với mưu mô con ngựa gỗ của Uylix (trong thần thoại). Theo các học giả nó đã xảy ra khoảng 1183 hoặc 1280 tr.CN. Trong thế kỉ XVIII và gần như cả thế kỉ XIX, các nhà khoa học ở châu Âu chưa có những hiểu biết gì nhiều về những cơ sở lịch sử xã hội của nền văn hoá Hi Lạp cổ đại cũng như về anh hùng ca của Hôme. Chính vì vậy người ta cho đó là những thiên sử thi có nội dung hoang đường và không hề tin vào sự tồn tại của thành Tơroa. Ngày nay khoa học khảo cổ đã đưa ra những bằng chứng chính xác về nền văn minh cổ Hi Lạp và về lịch sử xã hội của thời đại Hôme. Những nền văn minh cổ Hi Lạp (Cret, Mixen) còn để lại nhiều dấu ấn rõ rệt trong các anh hùng ca của Hôme.

Qua những chứng cứ khảo cổ học, ta thấy nền văn minh Cret và Mixen thuộc về thời đại đồ đồng, kim loại sắt đã có nhưng còn hiếm và quý. Người Đôriêng từ phía bắc tràn xuống chinh phục Hi Lạp đã đem theo những dụng cụ bằng sắt thường dùng. Người Akêen đã bị kẻ xâm lược mới này đánh đuổi, chạy sang vùng bờ biển Tiểu Á. Nơi ấy các thành bang Iôni và Eôlit còn giữ được, qua hàng thế kỉ, câu chuyện về những anh hùng Akêen và những chiến công lừng lẫy của họ. Những người hát rong đã biến những câu chuyện kể này thành những khúc ca chiến trận và vinh quang. Đó là nguồn gốc của sự hình thành những thiên anh hùng ca Hi Lạp cổ đại.

II - VẤN ĐỀ HÔME

Hôme là ai ? Có phải là tên riêng của một thi sĩ hay là tên gọi chung những aet hát rong mù ? Vậy thì *Iliat* và *Ôdixê* có phải của một tác giả sáng tác không hay đó là sáng tác của tập thể những người aet ?

---

(1) Từ đó có tên *Iliat*.

(2) Thành Tơroa nằm ở eo biển Helexpông dẫn vào biển Macmara, biển Hắc Hải với những vùng đất phì trú giàu có.

Như người ta đã thể hiện(1), trước *Iliat* và *Ôdixê* đã có nhiều bản trường ca được lưu truyền. Phần lớn cũng đều được sáng tác trên cơ sở khai thác đề tài và cốt truyện từ "Truyền thuyết về cuộc chiến tranh thành Tơroa"(2). Vậy thì mối quan hệ giữa chúng và hai bản trường ca này như thế nào ?

Các học giả tìm thấy trong *Iliat* và *Ôdixê* những hiện tượng mâu thuẫn của sự kiện tình tiết hoặc những đoạn lạc khỏi chủ đề(3). Vì vậy họ đặt dấu hỏi về một kết cấu thống nhất do một tác giả duy nhất hay là do nhiều người aet sáng tác các đoạn mạch khác nhau rồi ghép lại ?

Những tài liệu Tơroa khảo cổ học cuối thế kỉ XIX và đầu XX ở bán đảo Hi Lạp, Tơroa và đảo Cret... đã soi sáng mọi vấn đề, nhờ đó các tài liệu ngôn ngữ học, folklore học, dân tộc học, sử học... giúp cho các nhà nghiên cứu Hôme thấy rõ – không thể nghiên cứu và giải quyết nguồn gốc của hai bản trường ca *Iliat* và *Ôdixê* cũng như vấn đề tác giả của nó thoát li khỏi đặc điểm của sáng tác dân gian – (Đó là quan hệ chặt chẽ giữa vai trò của cá nhân và tập thể trong sáng tác biểu diễn. Đó là đặc điểm của phong cách kể chuyện sử thi và những biện pháp kĩ thuật của nó gắn liền với hoàn cảnh lịch sử thời kì công xã nguyên thủy...). Chỉ như vậy mới có thể giải thích được những hiện tượng mâu thuẫn, những đoạn lạc khỏi chủ đề... trong thi phẩm của Hôme bởi vì : "Trường ca của Hôme chứa đựng nhiều điều vay mượn của những nhà thơ tiền bối và những điều vay mượn đó không còn lại với chúng ta trong tình trạng nguyên vẹn của nó, cho nên mặc dù có phân tích cũng không thể phát hiện ra điều gì chính xác được"(4). Chính vì vậy, Pôn Mazông (Paul Mazon), nhà Hi Lạp học nổi tiếng người Pháp, mặc dù cho rằng *Iliat* thật sự của Hôme chỉ có thể khẳng định với 14 khúc ca thôi (I, XI đến XVIII, và XX đến XXIV) cũng phải viết như sau trong lời đề tựa trường ca *Iliat* : "Điều nan giải của vấn đề là ở chỗ trong 2 nhóm ca khúc (II–VII và VIII – X) thêm thắt vào phần đầu tối cổ của *Iliat* và những khúc ca sau đó lại có những đoạn tuyệt đẹp của tác phẩm như khúc ca III, khúc ca tràn đầy trí tuệ nhất của những khúc ca của *Iliat*, khúc ca V là khúc

---

(1) Trong *Iliat* ở khúc ca IX, Hôme tả Asin giận Agamemnông không tham gia chiến tranh đã ngồi trên thuyền cầm cây đàn lia và hát lên những khúc ca ca ngợi chiến công của những người anh hùng. Trong *Ôdixê* ở khúc ca VIII thì aet Đêmôđôcôx đã hát nhiều bài ca về "những mối tình của Arex và Aphrôđit" về "Con ngựa gỗ thành Tơroa" v.v...

(2) Những bản trường ca ra đời trước *Iliat*, *Ôdixê*, rất tiếc là không còn lưu lại.

(3) Người ta hay nhắc đến sự thiếu thống nhất hành động của khúc ca I với các khúc ca sau đó (II–X). Và khúc ca II miêu tả về những thuyền Hi Lạp, khúc ca III nói về cuộc đấu tay đôi giữa Parix và Mênêlax hay Hêlen trên mặt trường thành, giới thiệu với Priam các tướng lĩnh Hi Lạp... là lạc lõng.

(4) I.M Tơrônxki. *Những vấn đề của anh hùng ca Hôme*, bản dịch *Iliat*. Viện hàn lâm khoa học Liên Xô, 1935.

ca chiến trận hào hùng nhất, phần cuối khúc ca VI với cuộc chia tay giữa Hecto và Ăngđrômac tràn đầy chất trữ tình làm xúc động lòng người của Hôme, khúc ca IX, khúc ca tiêu biểu cho sự biểu hiện phong phú về tâm lí và tài hùng biện của sử thi Hi Lạp v.v... và chẳng có khúc ca nào trong số đó lại quá khác biệt với khúc ca I hay từ XI đến XXIV cả. Như vậy không thể nào lại khẳng định rằng tất cả những khúc ca ấy lại không cùng một tác giả sáng tác nên".

Flasơlie trong *Lịch sử văn học Hi Lạp*[1] thì cho rằng không thể nào phủ nhận được việc có một Hôme là tác giả chính của hai thiên trường ca vì nguồn cảm hứng và phong cách viết trong cấu trúc thiên tài của trường ca *Iliat* là một. Còn trong *Ôdixê* thì làm sao lại có thể phủ nhận được rằng tác giả của những khúc ca đẹp đẽ về "Cuộc trả thù của Uylix lại không phải là tác giả của những khúc ca đầy hấp dẫn của "những câu chuyện kể ở lâu đài Ankinoôx ?".

Cuối cùng, kết luận của Bêlinxki, nhà lí luận dân chủ cách mạng Nga, có thể nói là hợp lí nhất : "Thiên tài nghệ thuật của Hôme là một cái lò nung qua đó những tảng quặng thô sơ của truyền thuyết dân gian và thơ ca được nấu chảy ra thành những thỏi vàng nguyên chất" [2].

Về thời gian ra đời của tác phẩm và về tác giả cũng chỉ có thể xác định một cách tương đối, tuy nhiên cũng phải dựa trên cơ sở những kết quả nghiên cứu của các ngành khoa học có liên quan về "thời đại anh hùng", "thời đại Hôme". Căn cứ vào di tích của nền văn hoá vật chất đã tìm thấy và đối chiếu với những điều được miêu tả trong thi phẩm của Hôme, nhìn chung các nhà nghiên cứu xác định thời gian ra đời của hai bản trường ca của Hôme là vào khoảng thế kỉ IX – VIII tr.CN. Và dựa trên cơ sở phân tích khoa học người ta cho rằng *Iliat* được sáng tác thời kì Hôme còn trẻ, còn *Ôdixê* thì ra đời muộn hơn khi nhà thơ đã về già. Đồng thời dựa trên những công trình khảo sát tỉ mỉ về ngôn ngữ lịch sử người ta xác định một cách chắc chắn rằng *Iliat* và *Ôdixê* nhất thiết phải ra đời trên vùng đất Iôni ven bờ biển Tiểu Á.

Về tác giả Hôme, thời cổ đại còn lưu lại 9 bản tiểu sử, về quê hương ông thì có từ 7 đến 11 thành bang giành nhau làm quê hương của nhà thơ. Có người cho là thế kỉ IX, VIII, thậm chí thế kỉ VI tr.CN... Nhưng nói chung người ta đi đến thống nhất ông sinh trưởng tại vùng Iôni (Tiểu Á) và căn cứ vào thực tế hai thiên anh hùng ca, tác giả của nó phải là người có vốn sống phong phú (truyền thuyết cho rằng ông đi đây đi đó nhiều với một người bạn thương gia tên là Măngtex, tiền thân của Măngto

(1) *Histoire littéraire de la Grèce* ; Fayard, Paris, 1962.

(2) Theo Nguyễn Văn Khoả : *Anh hùng ca của Hôme,* Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1978.

trong *Ôdixê*), và không những thế còn phải có một vốn kiến thức về văn học dân gian đáng kể. Tác giả phải là người đã am hiểu những nỗi đau khổ và niềm vui sướng của con người cũng như phải là người gần gũi với những câu chuyện thần thoại, truyền thuyết dân gian, ca khúc sử thi trước đó... Cộng với vốn sống, vốn kiến thức đó, ông còn phải là một thiên tài thi ca lớn (thậm chí người ta còn cho rằng ông là con của thần thánh mới có thể thông minh sáng láng như vậy) có cuộc đời chìm nổi... thì mới có thể sáng tác nên những lời thơ "có cánh" như vậy.

Những giai thoại lưu truyền trên về tác giả không có gì là lạ, chưa kể nó còn có sự hợp lí nữa, vì "văn tức là người", hai thiên sử thi mà "khó có tác phẩm nào so sánh được" ấy quả "chỉ có thể do một thiên tài từ nhân dân mà ra, một thiên tài đúc kết từ tinh hoa của trí tuệ cổ đại của nền văn học dân gian phong phú và của cuộc sống mãnh liệt giàu tính chiến đấu của người Hi Lạp cổ đại".

III - "ILIAT", BẢN ANH HÙNG CA CHIẾN TRẬN

1. ĐỀ TÀI, NỘI DUNG KẾT CẤU

Iliat là bản trường ca về cuộc chiến tranh diễn ra ở thành Tơroa, còn có tên gọi là thành Iliông, giữa quân Hi Lạp và quân Tơroa. Tác phẩm gồm 15.693 câu thơ, lúc đầu được truyền bằng miệng, sau đó đến thời tiếm vương Pizitxtơrat (600–527 tr.CN) của Aten thì được biên soạn lại thành 24 khúc ca.

Đề tài của *Iliat* cũng như *Ôdixê* đều rút ra từ "truyền thuyết về cuộc chiến tranh thành Tơroa", một cuộc chiến tranh có thật xảy ra vào thế kỉ XII tr. CN. Truyền thuyết về cuộc chiến tranh này được hình thành vào thời kì nền văn hoá Mixen suy tàn, và thông qua vai trò của các aet, nó được kết hợp, hoà đồng với những chuyện thần thoại làm tăng thêm vẻ đẹp hào hùng của sự kiện lịch sử. Trước Hôme có nhiều bản trường ca nói về cuộc chiến tranh thành Tơroa được lưu truyền trong dân gian thành một hệ bài ca, một hệ sử thi mà ngày nay không còn lưu lại. Trường ca của Hôme ra đời, trên cơ sở truyền thuyết về cuộc chiến tranh này, đã phản ánh một giai đoạn lịch sử đã qua, oanh liệt và rực rỡ, của nền văn hoá Mixen, nền văn hoá đã in dấu bước đường viễn chinh đầy khí phách anh hùng của các bộ lạc Hi Lạp đến vùng Tiểu Á.

Tuy nhiên cần phải phân biệt sự khác nhau của truyền thuyết về cuộc chiến tranh Tơroa và *Iliat* của Hôme. Chúng ta có thể tìm hiểu truyền thuyết này qua những bản trường ca ra đời muộn hơn *Iliat* – khoảng thế kỉ VIII tr.CN như *Kiprit* và thế kỉ IX tr.CN như *Êtiôpit, Tiểu Iliat, Thành Tơroa thất thủ, Trở về*.

Iliat của Hôme không thuật lại tất cả nội dung đó của truyền thuyết mà chỉ mô tả những sự kiện xảy ra trong vòng 50 ngày trong năm cuối cùng của cuộc chiến tranh Tơroa. Cảnh thành Tơroa bị tàn phá... bản trường ca đều không đề cập đến. Nội dung cụ thể của bản trường ca được Hôme giới thiệu ngay qua những câu thơ mở đầu :

"Hỡi các nữ thi thần, hãy ca lên cơn giận của Asin, cơn giận xiết bao tai hại đã đem đến cho người Akêen muôn vàn đau khổ và đưa bao nhiêu linh hồn quả cảm của những anh hùng làm mồi cho thần Hađex, còn thi hài của họ lại là thức ăn cho chó cho chim. Chuyện xảy ra như vậy là theo ý muốn của thần Zơx, hỡi các nữ thần hãy ca lên từ lúc xảy ra cuộc tranh cãi làm chia rẽ người con trai của Atơrê [1], người che chở cho nhân dân mình, với Asin thần thánh".

Như vậy *Iliat* là câu chuyện về cơn giận của Asin và những hậu quả của nó xảy ra trong một thời gian ngắn vào năm thứ mười của cuộc chiến tranh thành Tơroa.

Đề tài của *Iliat* rõ ràng là có thể tóm tắt trong vài dòng như sau : Một tướng lĩnh Hi Lạp là Asin cãi cọ với người quyền thế cao hơn mình là Agamemnông và vì bị bắt mất nàng Brizêix nên chàng không tham gia chiến trận. Sự vắng mặt của chàng khiến quân Akêen suýt nữa bị chiến bại và không còn có cơ hội trở về Hi Lạp vì các chiến thuyền của họ đã bị Hecto, người dẫn đầu quân Tơroa, đốt cháy. Trước tình hình ấy dù đang giận hờn, Asin cũng cho bạn chàng là Patơrôclơ mượn áo giáp và vũ khí để ra trận. Patơrôclơ bị Hecto giết chết. Nỗi đau thương và khát vọng trả thù đã khiến Asin quay lại chiến trường và chàng đã giết chết Hecto.

Bản trường ca kết thúc với lễ mai táng Hecto. Khen ngợi tài năng kết cấu tác phẩm của Hôme, Flaxơlie cho rằng *Iliat* đã được kết cấu như một vở kịch cổ điển (phần đầu : cuộc cãi cọ giữa Asin và Agamemnông ; phần khai triển những sự kiện về chàng Patơrôclơ, phần kết : cái chết của Hecto và nếu đứng trên luật "ba duy nhất" mà xét thì cũng có thể được (duy nhất về hành động : diễn biến nội tâm của nhân vật Asin, duy nhất về địa điểm : khoảng không gian từ thành Tơroa đến những chiến thuyền của người Akêen, duy nhất về thời gian : thời gian 50 ngày cuối cùng của năm thứ 10 cuộc chiến tranh thành Tơroa). Và cũng theo ông, với kết cấu đó, nhà thơ thiên tài đã giúp ta có một cái nhìn bao quát đối với chiến tranh thành Tơroa.

Pôn Mazông, một nhà Hi Lạp học người Pháp, cũng ca ngợi nghệ thuật kết cấu của trường ca *Iliat*, xét về tổng thể và cả về từng khúc ca.

---

(1) Dịch theo trích dẫn của Flacelière : *Histoire Littéraire de la Grèce*, Fayard, Paris, 1962.

2. BỨC TRANH CHIẾN TRẬN THỜI KÌ CHIẾN TRANH BỘ LẠC VÀ LÍ TƯỞNG ANH HÙNG CỦA THỜI ĐẠI HÔME.

Ngòi bút của Hôme đã giới thiệu với chúng ta tất cả những tình huống của chiến trận cổ đại từ cảnh một anh hùng dũng tướng tay khiên tay giáo "tả xung hữu đột", (Asin, Điômet) cho đến những cuộc đấu tay đôi (Mênêlax – Parix ; Hecto – Ajăc ; Asin – Hecto), và cả những cuộc giáp chiến vang trời của hai đội quân hùng hậu. Ông cũng không quên, giới thiệu với ta một hội nghị của hội đồng bô lão trên mặt thành cao, một Đại hội quân sĩ ồn ào náo nhiệt, một cuộc do thám lẻn vào doanh trại địch trong đêm (Uylix – Điômet) hoặc một cuộc bố trí canh phòng cẩn mật... Tất cả thật là "xa lạ" với con người chúng ta ngày nay – thế kỉ mới này – và chính vì vậy dù là một tác phẩm văn chương, trường ca *Iliat* của Hôme vẫn được coi như một tư liệu lịch sử quý giá. Và do đó Ăngghen đã sử dụng nó, trong một chừng mực nhất định, để viết nên tác phẩm nổi tiếng của ông : *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu, và của nhà nước.*

Không những thế, qua *Iliat* của Hôme ta còn biết được một cách cụ thể những chiến xa, trang phục... và cả tâm trạng của người chiến binh thời kì chiến tranh bộ lạc lúc nhớ nhà, khi xung trận và cả khi từ giã cõi đời. Những chiếc lao bằng gỗ có mũi nhọn bịt đồng sáng lấp lánh, những bộ áo giáp bằng đồng hay bằng vàng, mũ trụ long lanh với những gù lông làm bằng lông đuôi ngựa và có khi được trang điểm bởi những sợi chỉ ngũ sắc tung bay trước gió, những chiến xa có 2 ngựa thậm chí có khi có 4 ngựa kéo (chiến xa của Hecto)... tất cả giúp ta hình dung lại một thời đã qua náo nức, hào hùng.

Bức tranh chiến trận khi thì được giới thiệu "cận cảnh" với một nhân vật như hình tượng" Ajăc xuất hiện với chiến khiên to như tháp chuông", khi thì ống kính quay xa hơn với toàn bộ cảnh chiến trường với hai đội quân "như hai đoàn thợ gặt đang tiến về phía nhau" để rồi cảnh giáp chiến tơi bời với âm vang của chiến trường, dữ dội... "tiếng gươm giáo va vào nhau loảng xoảng, tiếng ngựa hí, tiếng thét của người chiến thắng, tiếng rên rỉ của kẻ bị thương. Bụi cuốn mù mịt, máu chảy chan hoà trên mặt đất..." (khúc ca III).

Cảnh chiến trận này được xã hội đương thời ca ngợi bởi vì chiến tranh bộ lạc là "cách kiếm lợi thông thường" của "tập thể chúng ta" trong quá trình đấu tranh với "tập thể chúng nó". Cho nên các bộ lạc cần những người con ưu tú, những anh hùng dũng sĩ có tài năng, chiến đấu giỏi, lập chiến công hiển hách giành chiến thắng cho bộ lạc. Trường ca *Iliat* vì vậy trong khi tái hiện lại cảnh chiến trận thời cổ đại cũng phản ánh lí tưởng anh hùng của thời đại và mẫu người anh hùng của thời đại.

3. MẪU NGƯỜI ANH HÙNG THỜI ĐẠI TRONG TRƯỜNG CA "ILIAT"

Hôme đưa vào thi phẩm *Iliat* hàng trăm nhân vật anh hùng. Những nhân vật này có chung những đặc điểm của người anh hùng thời đại nhưng mỗi người lại mang một sắc thái riêng, không ai giống ai.

Cá tính sáng tạo của nhà văn đã giúp cho sự hư cấu tạo ra được những hình tượng nghệ thuật giàu sức sống vì nghệ thuật là sự phát huy trí tưởng tượng sáng tạo một cách phong phú và kì diệu. Nhờ vậy mà hình tượng nghệ thuật có sức gợi cảm mãnh liệt và có tầm khái quát lớn để lại ấn tượng lâu bền. Trong *Iliat*, những Điômet, Mênêlax, Agamemnông, Ajăc, Asin, Hecto, Xacpêđông, Ênê, Parix... là những hình tượng nghệ thuật vừa có bản sắc riêng vừa mang đặc điểm chung của người anh hùng thời đại.

Điômet dũng cảm, Mênêlax kiêu hùng, Uylix "trí tuệ sánh tựa thần linh", ông già Nexto khôn ngoan, giỏi tài ăn nói, Alecxăngđrơ (Parix) "đẹp trai và bắn giỏi", Hecto "mũ trụ long lanh", "chàng Hecto dạy tuấn mã", "Ajăc với chiếc khiên to như tháp chuông", "Asin chạy nhanh như gió", "Asin thần thánh" v.v... và v.v... Chỉ cần qua "những định ngữ", những nhóm từ được dùng như "từ tổ cố định" được ghép theo tên những người anh hùng là có thể thấy được đặc tính của các nhân vật.

Mặc dù đó là những con người khác nhau nhưng họ đều giống nhau ở chỗ là người anh hùng mang lí tưởng tập thể thị tộc, bộ lạc, lí tưởng của con người tràn đầy sức sống và nhiệt tình sôi nổi, khát khao chiến công và vinh quang. "Lập chiến công để lưu danh muôn thuở", để "tên tuổi ghi lại muôn đời", đó là câu nói đầu lưỡi của những người anh hùng trong trường ca *Iliat*. Do đó, bên cạnh cái mục đích chiến đấu vì "tập thể chúng ta" cũng có cái mục đích vì "cái ta". Cái động cơ cá nhân tồn tại bên cạnh cái ý thức cao quý vì bộ tộc, bộ lạc, vì quyền lợi chung. Và điều thú vị, theo sự mô tả tài tình của Hôme, là đôi khi động cơ cá nhân lại "bùng lên" lấn át cả mục đích cao quý. Agamemnông muốn khẳng định quyền lực của mình, bắt nàng Brizêix của Asin mà quên mất quyền lợi của quân Hi Lạp, Asin căm giận Agamemnông mà từ bỏ chiến trận không kể đến sự thiệt hại của quân Akêen nếu mình vắng mặt. Và nhất là khi mặt đối mặt với cái chết, điều ám ảnh những người anh hùng là vinh quang của cá nhân. Như Hecto đã từng nói : "Than ôi, các vị thần buộc ta phải chết. Cái chết đã đến kề bên mà ta chẳng biết trốn tránh vào đâu. Nhưng dù có chết, ta cũng phải chết oanh liệt. Ta phải lập một chiến công để lưu danh cho hậu thế" (khúc ca XXII).

Tuy nhiên hạn chế đó là tất yếu của lịch sử. Bởi vì người anh hùng của sử thi là sản phẩm của thời đại anh hùng, của xã hội bộ lạc, họ được xây dựng có sức mạnh phi thường và có ý thức về sức mạnh đó cũng

như về tài năng chiến trận của mình. Cái ý thức ấy, mặc cảm tự tôn ấy, nhiều khi được tác giả nhấn mạnh đến mức cao, mà đối với thời đại bấy giờ là niềm tự hào chính đáng, nhưng đối với chúng ta ngày nay con người thời đại văn minh thì có khi lại là một thói xấu kiêu căng, khó chấp nhận. Cũng như vậy, phải đứng trên quan điểm lịch sử mà xét thì mới nhận thức được cái "trí tuệ sánh tựa thần linh" của Uylix là biểu hiện sự ưu việt của trí tuệ con người thời đại, bằng không thì, với chuẩn mực đạo đức của con người ở xã hội văn minh sau này, đó là sự lừa lọc xảo quyệt, mưu mô ma quái. Cũng như vậy, những chiến công hiển hách của những người anh hùng, mà Hôme hết lời ca ngợi, thì với chúng ta, nếu thiếu quan điểm lịch sử khi nghiên cứu, sẽ là sự tàn sát dã man. Trái lại, những chiến công của người anh hùng bao giờ cũng mang một ý nghĩa lớn lao, cao cả vì là sự thể hiện sức mạnh của tập thể bộ lạc, của con người thời đại, diện đối diện với những lực lượng thù địch. Những chiến công của người anh hùng có tính chất quyết định đối với vận mệnh của tập thể bộ lạc. Đó chính là cơ sở của mối quan hệ gắn bó hữu cơ giữa người anh hùng và tập thể của mình.

Nguyễn Văn Khoả đã có lí khi cho rằng : "Trong hình tượng người anh hùng sử thi có hai mặt dường như đối lập nhau", một mặt là tính tự do cá nhân trong ý chí, trong hành động, mặt khác là ý thức kỉ luật tự giác. Sự "thống nhất giữa hai mặt đối lập" này được mệnh danh là "tính hài hoà sử thi" có cơ sở xã hội cụ thể. Đó là hoàn cảnh xã hội chưa hình thành áp bức bóc lột giai cấp, chưa có sự đối lập giữa quyền lợi và nghĩa vụ. Chính vì vậy, nói đến người anh hùng sử thi là phải nói đến tính cách tự do phóng khoáng, tính chất "nổi loạn" của những con người tràn đầy khát vọng vươn tới những chiến công hiển hách phi thường.

Trong trường ca *Iliat*, cái tính chất "dọc ngang nào biết trên đầu có ai" ấy của những anh hùng thể hiện ở thái độ của Asin, Uylix, Điômet... Họ mắng nhiếc Agamemnông, "nhà vua quyền thế", "vua của các vị vua", người chủ tướng của họ là "đồ chó", "đồ hèn"... và thậm chí khi tức giận, họ bỏ không thèm tham gia chiến trận nữa.

Các nhân vật anh hùng còn mang tinh thần luôn luôn vì nghĩa khí. Điều đó khiến cho hình tượng người anh hùng trong sử thi nói chung và trong trường ca *Iliat* nói riêng mang một vẻ đẹp cao cả. Asin hiển hách sẵn sàng che chở cho ông già tiên tri, Ajăc xông pha dưới mũi tên ngọn giáo để cõng xác Patơrôclơ về doanh trại quân Hi Lạp. Chính vì vậy, anh hùng ca *Iliat*, bài ca chiến trận của Hôme, trong khi tái hiện bức tranh chiến đấu thời cổ đại với mẫu người anh hùng mang lí tưởng thẩm mĩ của thời đại đã đầy sức hấp dẫn chúng ta vì đúng như Lêsep nhà nghiên cứu Xô viết đã nhận định : "Hôme đã nắm bắt lấy những gì tốt nhất ở trong cả hai hình thái đó là chủ nghĩa anh hùng của toàn dân không có thói quen dã man và nền văn minh không có chủ nghĩa cá nhân cực

đoan. Điều bí ẩn của sức hấp dẫn từ hàng nghìn năm nay của Hôme chính là ở chỗ đó..."(1).

Điều cần chú ý là trường ca *Iliat* của Hôme đưa ra hàng loạt nhân vật anh hùng của hai chiến tuyến Hi Lạp và Tơroa nhưng thái độ của tác giả khi xây dựng nhân vật cũng như khi miêu tả những chiến công của họ là *thái độ khách quan*, không đứng về phía chiến tuyến nào cả. Đặc điểm của bút pháp này có nguyên nhân xã hội, là đặc điểm của tính chất chiến tranh bộ lạc, cuộc chiến tranh mà người ta không thể phân biệt được bên nào là chính nghĩa bên nào là phi nghĩa, bởi vì thời đó chiến tranh là phương tiện kiếm lợi thông thường như Ăngghen nói. Nếu đứng trên quan điểm ngày nay ắt hẳn ta sẽ cho rằng chiến tuyến Hi Lạp là đạo quân xâm lược và những người anh hùng của nó là những tên xâm lược. Còn bên Tơroa và những người anh hùng của Tơroa là chính nghĩa, là những anh hùng vệ quốc. Song đó không phải là dụng ý của Hôme và cũng không phải là thực tế của tác phẩm. Bởi vì trong *Iliat*, Hôme đã bộc lộ rõ rệt cái "lí" của mỗi chiến tuyến, cái mục đích chiến đấu chính đáng của các anh hùng dù họ là người Tơroa hay người Hi Lạp. Nếu Hecto của chiến tuyến Tơroa kêu gọi binh sĩ hãy xông lên chiến đấu dù có chết thì cũng đành lòng vì : "Đối với người chết vì bảo vệ quê hương thì chẳng có gì mà xấu hổ cả" (khúc ca XV). Thì Mênêlax của chiến tuyến Hi Lạp, người chồng của nàng Hêlen đã bị Parix của Tơroa quyến rũ đem về Tơroa, cũng cầu khẩn thần Zơx trong trận đấu tay đôi với kẻ tình địch phá hoại hạnh phúc gia đình, thanh danh dòng họ và xúc phạm tới quê hương xứ sở mình như sau : "... Hỡi thần Zơx ! Xin Người hãy cho phép tôi trừng phạt Alêcxăngđrơ (tên gọi Parix – NTH) thần thánh, là kẻ đầu tiên đã xúc phạm đến tôi và xin thần hãy bắt hắn phải chết dưới tay tôi. Có như vậy thì từ nay trở đi mỗi người từ người lớn đến trẻ nhỏ mới sinh, mới biết ghê tởm cái hành động xúc phạm đến chủ nhà là người đã đối đãi với hắn bằng mối tình bằng hữu..." (2) (khúc ca III).

Cho nên cuộc chiến tranh Tơroa được giải thích bằng quan điểm tâm lí đạo đức của chế độ thị tộc, của cái "tập thể chúng ta" đối lập với "tập thể chúng nó". Các bộ lạc Hi Lạp coi việc đem quân đánh Tơroa để đòi lại nàng Hêlen và những của cải bị Parix cướp mất là việc làm hết sức chính đáng phù hợp với việc bảo vệ danh dự, bảo vệ truyền thống đạo đức, lòng trung thực, quy tắc sinh hoạt của xã hội thị tộc.

Chưa kể rằng thế giới quan thần thoại tất nhiên không thể không ảnh hưởng đến sử thi. Nó đã giải thích nguyên nhân của cuộc chiến tranh

---

(1) Dẫn theo Nguyễn Văn Khoả : *Anh hùng ca của Hôme*, ĐH và THCN, Hà Nội, 1978.

(2) Mênêlax đã tiếp đãi Parix trong cung điện mình. Lừa khi chàng đi vắng, Parix đã quyến rũ Hêlen và bắt cóc nàng, đem về Tơroa cùng của cải của nàng.

này là ý muốn của thần linh, là sự phù hợp với quy luật điều hoà của vũ trụ.

Cho nên thái độ của Hôme là ca ngợi những người anh hùng, đề cao chiến công, xót thương người ngã xuống, dù người ấy thuộc chiến tuyến nào đi nữa. Chính điều này lại càng làm tôn sức mạnh thiên tài của ngòi bút ông khi xây dựng nhân vật anh hùng. Đặc biệt là trường hợp mô tả những cuộc đấu tay đôi giữa những anh hùng "kì phùng địch thủ" như Ajăc và Hecto, Hecto và Asin. Làm thế nào cùng đề cao, biểu dương cả mà lại vẫn cho độc giả thấy chiều hướng cuộc chiến sẽ đi đến đâu, đâu là kẻ bại, ai là người thắng ? Làm sao tả cái thắng thật lẫy lừng mà không giảm giá người chiến bại cũng là người anh hùng lừng lẫy ? Thật là khó, và Hôme đã vượt qua cái khó đó với một tài năng bậc thầy thật sự.

Như trên đã nói, mọi diễn biến của hành động thơ ở trường ca *Iliat* là xoay quanh nhân vật Asin, nhân vật chính của tác phẩm, biểu hiện tập trung nhất của chủ nghĩa anh hùng thời đại Hôme. Sức mạnh, tài năng chiến trận, tâm lí tình cảm của Asin được mô tả thật tiêu biểu cho mẫu người lí tưởng của thời đại.

Nếu trong thần thoại, hình tượng nhân vật này mới dừng ở mức một bức phác hoạ đơn sơ về người anh hùng xuất chúng thì trong trường ca *Iliat* đó là một bức chân dung cụ thể về một người anh hùng phi thường, được mô tả tỉ mỉ từ hình dáng, sức vóc, đồ dùng, vũ khí, tính cách... Nếu trong thần thoại, Asin chỉ được giới thiệu với tính cách anh hùng thì trong *Iliat*, Asin còn là một con người cụ thể, bằng xương bằng thịt, với những nỗi niềm tâm sự, tình cảm mến yêu, khát vọng nung nấu...

Có thể nói chỉ với ngòi bút của Hôme chúng ta mới được giới thiệu một cách hoàn chỉnh về một Asin – anh hùng, và một Asin – con người.

Asin – người anh hùng, đó là bức chân dung nổi bật trong hàng trăm chân dung anh hùng của *Iliat*. Đó là người anh hùng "hoàn hảo" cả về hình dáng lẫn tính cách. Cũng giống như Parix, chàng "đẹp như một vị thần", và sức mạnh thì vô địch : "Asin sử dụng một cây giáo vừa nhọn lại vừa dài, mà ngoài Asin ra không người Akêen nào có thể nhấc nổi. Cây giáo ấy làm bằng gỗ của một cây sến trên đỉnh núi Pêliông mà thần Kerông tặng cho Pêlê" (khúc ca XVI).

Hình dáng đẹp đẽ, sức vóc như thần, tiếng thét thì âm vang như "tiếng kèn xung trận" làm cho "đầu gối của hết thảy người Tơroa đều run rẩy" và "trái tim thì tan ra như nước". Không những thế, vũ khí của Asin là do thần làm. Chiếc khiên của chàng (khúc ca XVIII) là cả một công trình nghệ thuật của vị thần thọt chân trứ danh Hêphaixtôx, áo giáp và mũ trụ sáng ngời lên "trông xa như một đám cháy lớn, như vừng đông khi mặt trời mới mọc" đến nỗi chính quân sĩ của chàng cũng "rùng mình run

sợ" khi "đánh bạo nhìn vào những vũ khí đó". Còn ngựa của Asin thì là con đẻ của thần Gió (!).

Asin – người anh hùng sử thi, đã được thể hiện với quan niệm thẩm mĩ của người Hi Lạp cổ đại, quan niệm dựa trên cơ sở thế giới quan thần linh chủ nghĩa. Do đó yếu tố kì diệu của bút pháp nghệ thuật làm cho hình tượng Asin thêm siêu phàm, kì vĩ.

Hình tượng Asin bởi vậy có sức hấp dẫn, bởi nó xuất phát từ cái cơ sở thực tế là khí thế hào hùng của thời kì chiến tranh bộ lạc, cái hào hùng phi thường của "tập thể chúng ta". Điều đó càng lộ rõ khi Hôme tả Asin xung trận "như một vị thần tung mình nhảy vào chiến trận, lao tới chém giết quân Tơroa khiến cho đất đen ngập máu...", như "một đám cháy thần kì lồng lộn qua những thung lũng sâu của một ngọn núi khô ; rừng sậy cháy và gió thổi rất mạnh vào rừng làm ngọn lửa cháy quay cuồng xoáy lốc...".

Nếu sự vắng mặt của Asin trên chiến trường đã làm cho quân Tơroa nắm lấy thời cơ tấn công dồn dập và liên tiếp chiến thắng thì khi chàng trở lại xuất trận, tình thế lại đảo ngược. "Asin thần thánh" là vô địch. Chiến công của chàng cực kì to lớn. Chàng đã triệt hạ 12 thành trên đường thủy và 11 thành trên đường bộ, và cũng chính chàng chứ không ai khác từ khi xuất trận đến khi giết được Hecto đã hạ tất cả 24 danh tướng cùng rất nhiều binh sĩ Tơroa. Và điều quan trọng nhất là chàng đã chiến thắng Hecto, "niềm kiêu hãnh của người dân thành Tơroa", cột trụ của thành bang Tơroa. Và trường ca *Iliat* đã chấm dứt ở chiến công lẫy lừng ấy của Asin. Tại sao Hôme lại chấm dứt bản trường ca chiến trận ở đây ? Và để cho Asin còn sống, không kể tiếp những chiến trận sau này của cuộc chiến tranh và cái chết của Asin ? Mục đích của Hôme chỉ là để ca ngợi, biểu dương lí tưởng anh hùng và người anh hùng của thời đại. Ông muốn rằng vầng hào quang rực rỡ trên mái tóc quang vinh của Asin mãi mãi toả sáng.

Bên cạnh một Asin anh hùng, *Iliat* còn cho thấy một Asin – con người. Đây là phần sáng tạo của Hôme khác với thần thoại. Chính ở phương diện này hình tượng Asin càng có thêm gấp bội sức truyền cảm mạnh mẽ, đi sâu vào tâm hồn ta và gợi cho ta không những chỉ cảm giác chói ngợp bởi cái anh hùng phi thường mà còn cả nỗi cảm thông sâu xa trước những số phận, cái xấu... Phải chăng đó là hai mặt đối lập nhưng lại rất thống nhất trong cái chỉnh thể con người với tất cả ý nghĩa thật sự của nó ? Hôme đã xây dựng hình tượng nhân vật anh hùng bậc nhất của mình như vậy mà không sợ nó giảm bớt ánh hào quang rạng rỡ. Patơrôclơ – người bạn mà Asin yêu quý nhất đã bị Hecto giết chết. Nghe tin, chàng ngã vật xuống, "quằn quại trong bụi đất", "chàng bốc đất bôi đầy đầu, tro bụi bẩn thỉu bám đầy áo dài". Chàng thét lên một tiếng thét đau đớn, Ăngtilôcơ phải ghì chặt đôi cánh tay chàng vì nếu không Asin sẽ tự vẫn

để chết theo bạn. Xung trận, giết được Hecto rồi, mối thù của bạn đã được trả, nhưng Asin vẫn trằn trọc không ngủ được. Bồi hồi nhớ thương bạn, chàng ra khỏi trại của mình, đi vơ vẩn ven bờ biển, buồn rầu đau đớn thương nhớ, để rồi khi bình minh tới lại nhảy lên xe chiến kéo xác Hecto chạy ba vòng quanh mộ Patơrôclơ : "... Với người khác chết đi là hết, nhưng với ta chừng nào chân ta còn đứng vững trên mặt đất này ta còn không quên nghỉ đến bạn ta..." (lời Asin, XXII).

Nhiều nhà nghiên cứu nói rằng đó là tình bạn đầu tiên được thể hiện một cách xúc động sâu sắc trong văn học.

Trong trường ca *Iliat*, trừ trường hợp Agamemnông, Hôme đã tạo cho Asin một mối quan hệ xã hội tốt đẹp, mọi người đều yêu quý trân trọng chàng. Quân Akêen coi chàng là chỗ dựa, niềm tự hào, vị cứu tinh. Các vị thần cũng sủng ái Asin, chính thượng thần Zơx cũng muốn vừa lòng chàng, nữ thần Atêna luôn luôn bên cạnh chàng khi chàng giận hờn cũng như khi chàng xung trận. Hêra bảo trợ Asin, lo lắng ra lệnh cho các thần hỗ trợ chàng để cho chàng giành được thắng lợi lớn...

Cho nên hình tượng nhân vật này vừa mang dấu ấn của xã hội dã man lại vừa là sự biểu hiện của tâm hồn, tình cảm con người thời đại văn minh. Trong hình tượng nhân vật anh hùng này, Hôme đã phản ánh sự cố gắng phấn đấu vươn lên chiến thắng những tàn tích của thời đại dã man để giành lấy một cuộc sống văn minh dượm tình nhân loại.

"Asin là một tổng thể những sức mạnh ưu tú của nhân dân" "Asin – đó là sự thần thánh hoá nước Hi Lạp anh hùng bằng nghệ thuật..." (Bêlinxki)(1).

4. "ILIAT" – BÀI CA NHÂN ĐẠO

Truyền thuyết về cuộc chiến tranh thành Tơroa chứ không thể là một truyền thuyết nào khác đã cung cấp đề tài cho sử thi Hôme, vì như Ăngghen đã nhận định : "Chính bản thân người Hi Lạp cũng chỉ còn nhớ được cái quá khứ của họ kể từ thời đại anh hùng trở đi mà thôi..." *(Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và của nhà nước).*

Iliat là bản trường ca ca ngợi sự nghiệp anh hùng có tính chất toàn dân của người Hi Lạp trong chiến trận. Vì vậy trong bức tranh chiến trận mà sử thi của Hôme vẽ nên vừa có cái anh hùng cao cả, vừa có cái bi thảm thê lương. Nhưng không nên cho rằng "chủ nghĩa nhân đạo sâu sắc và rộng lớn của Hôme" là ở tư tưởng lên án chiến tranh. Điều đó trái với khuynh hướng tư tưởng của tác phẩm, đồng thời cũng nằm ngoài quan điểm của con người thời đại Hôme, trong đó có quan điểm của tác

(1) Bêlinxki, dẫn theo Nguyễn Văn Khoả : *Anh hùng ca của Hôme*".

giả đối với chiến tranh bộ lạc. Hôme mô tả những cảnh bi thảm chết chóc trong cảnh tàn khốc, khủng khiếp của chiến tranh không hề có dụng ý trên mà chỉ là để biểu hiện nỗi thông cảm sâu xa đối với những đau khổ của con người do chiến tranh gây ra.

Trong *Iliat* của Hôme, dù là ông già Nexto hay lão vương Priam, dù là Asin hay Hecto, Điômet hay Uylix..., tất cả đều cho rằng thủ phạm gây ra chiến tranh là thần linh. Những nỗi đau khổ mà họ phải chịu là do thần linh gây ra, do số mệnh định sẵn. Sự thắng bại của chiến trận, chiến công của người anh hùng, sự sống và cái chết của họ đều do thần thánh quyết định.

Ngay thái độ miêu tả khách quan của Hôme trong bản trường ca cũng là một điều phải kể đến. Không đứng về phía chiến tuyến nào cả, ông ca ngợi dũng khí của quân Hi Lạp nhưng cũng ca ngợi cả tinh thần chiến đấu của quân Tơroa, ông thương xót Patơrôclơ từ giã cõi đời khi tuổi còn đang độ thanh xuân và cũng ngậm ngùi khi Hecto ngã xuống. Ông ca ngợi tất cả và thương xót tất cả.

Điều mà chúng ta muốn nhấn mạnh là tình đồng loại thể hiện lòng thông cảm sâu xa đối với những nỗi đau khổ của con người ở Hôme không chỉ có thế, mà ông còn thể hiện nỗi thông cảm của mình đối với kiếp người nói chung, thân phận của con người nói chung cũng như số phận ngắn ngủi của nó trên mặt đất này. Zơx trong *Iliat*, vị thần đã gây ra bao đau khổ cho con người, lại được Hôme cho nói những lời lẽ tràn đầy tính nhân bản : "... Trong tất cả những sinh vật biết thở, biết bò trong lòng mẹ trái đất, thì loài người là sinh vật khốn khổ hơn cả" (khúc ca XVII).

Và Apôlông, con Zơx, vị thần bắn tên xa muôn dặm, người đã "bắn những mũi tên thần thánh gieo tai hoạ cho quân Hi Lạp", lại ngậm ngùi than thở : "Đời người khốn khổ như đám lá cây, đang xanh tốt nhờ sự dinh dưỡng của trái đất, phút chốc đã héo tàn rơi vào cõi hư vô" (khúc ca XXI).

Hôme thương kiếp sống của con người, gian nan vất vả, thương con người, số phận ngắn ngủi có là bao. Phải có một trái tim tràn đầy tình đồng loại mới có những suy nghĩ và biểu hiện sâu xa đến như vậy và đó cũng là biểu hiện sâu sắc của giá trị nhân đạo ở *Iliat*.

Không phải chỉ trái tim của tác giả *Iliat* mang nặng tình người mà các nhân vật của ông cũng thể hiện điều đó. Tình phụ tử của Priam, tình bạn của Asin, tình cảm vợ chồng của Hecto và Ăngđrômac nỗi xúc động của Asin trước cảnh ngộ của vua Priam,... cũng đã làm nổi rõ giá trị nhân đạo của tác phẩm. Các học giả thường hay nhắc đến khúc ca VI, cảnh Hecto từ giã vợ con để ra trận làm dẫn chứng về cái hay, cái đẹp của văn chương thấm đượm chất trữ tình và đi vào lòng người mãi mãi.

Hecto là niềm kiêu hãnh của người dân thành Tơroa, người anh hùng vệ quốc dũng cảm coi mục đích "chiến đấu vì bộ tộc là điểm hay nhất". Chàng luôn luôn xông lên hàng đầu quân sĩ và khích lệ quân Tơroa hãy chiến đấu hết sức mình, dẫu có vì quê hương mà ngã xuống thì cũng cam lòng. Đó cũng là một trong những hình tượng tiêu biểu cho chủ nghĩa anh hùng của thời đại. Hecto còn có một điều cao quý trong phẩm cách anh hùng là "biết gắn bó cái riêng của mọi người, vợ con, gia đình, nhà cửa, tài sản vào cái chung của cuộc chiến đấu"[1]. Và với tinh thần ấy, Hécto đã khước từ những lời khuyên nhủ yếu đuối của vợ mình. Dầu vậy, Hécto vẫn thể hiện một tình cảm vợ chồng sâu nặng. Hôme đã tỏ ra là một nhà "tâm lí" khi ông để cho nhân vật của mình chân thành nói với vợ là nàng Ăngđrômac như sau :

"... Nhưng điều khiến ta lo ngại nhất sau này không phải là lo cho người Tơroa, cho cả Hêcuybơ và lão vương Priam cùng với đàn em trai của ta rồi đây sẽ anh dũng ngã xuống la liệt trong cát bụi, dưới lưỡi lao của quân thù. Ta chỉ lo ngại nhất cho nàng sẽ có ngày nàng bị một người Akêen nào đó mặc áo giáp đồng giải đi, nước mắt đầm đìa, tước đoạt mất của nàng cuộc đời tự do... Ôi ! Ta thà chết đi còn hơn ! Mong sao cho đất đen trải khắp và phủ kín trên mình ta trước khi tai ta nghe thấy tiếng nàng kêu khóc và mắt nhìn thấy nàng bị bắt làm nô lệ và bị áp giải đi !..." (VI).

Hecto đã được xây dựng với đầy đủ những phẩm chất cao quý nhất : người con hiếu thảo, người công dân trung nghĩa của thành bang, người chồng rất mực yêu thương vợ, người cha thắm thiết thương con. Cảnh Hecto từ biệt vợ, con để ra trận là một cảnh chứa chan thi vị, mang tính thẩm mĩ cao. Sau khi chàng chết, không chỉ cha mẹ, vợ con và nhân dân Tơroa than khóc chàng, mà nàng Hêlen xinh đẹp, còn cho ta thấy Hecto là người nhân hậu biết nhường nào :

..."Anh chưa bao giờ buông một lời nói độc ác hay cay nghiệt đối với em. Ngược lại, nếu có ai trong cung điện này... chê trách em, thì chính anh lại là người can ngăn họ, khuyên nhủ họ bằng những lời lẽ ân cần, sự nhân hậu và lời bảo ban chu đáo. Cho nên từ trái tim tủi cực của em, em khóc cho nỗi đau khổ của em cũng như nỗi bất hạnh của anh. Từ nay không còn ai là người đối xử với em thân ái và tốt đẹp như thế nữa..." (XXIV).

Trái tim nhân hậu nặng tình người của Hecto đã ngừng đập. Tổn thất ấy đối với cha mẹ, vợ con, những người thân yêu của chàng cũng như dân chúng thành Tơroa thật là quá lớn. Hình tượng Hecto thể hiện đầy đủ phẩm chất của con người "thời đại văn minh" mặc dù nhân vật vẫn

---

(1) Nguyễn Văn Khoả : *Anh hùng ca của Hôme.*

nằm trong khuôn mẫu của người anh hùng cổ đại : dũng cảm trong chiến đấu, say mê lập chiến công và xem cái chết nhẹ tựa lông hồng. Cho nên giá trị thẩm mĩ của hình tượng nhân vật càng làm cho bài ca nhân đạo *Iliat* thêm ngân vang thấm đượm tình người. Ăngđrê Bonna, nhà Hi Lạp học người Thụy Sĩ, đã nhận xét : "Hecto báo trước cho thời đại các thành bang, những cộng đồng bảo vệ đất đai và quyền lực của mình. Chàng là đầu óc khôn ngoan của những hiệp ước, chàng là tình cảm yêu thương gia đình báo trước cho một tình hữu nghị rộng lớn hơn giữa con người..."(1).

5. "ILIAT" VÀ NGHỆ THUẬT SỬ THI

Trường ca của Hôme được các nhà nghiên cứu cho là mẫu mực cổ điển của thể loại anh hùng ca. Nó được xây dựng trực tiếp từ những truyền thuyết lịch sử và sử thi dân gian, nảy sinh trong lòng xã hội công xã thị tộc, xã hội chưa phân chia giai cấp, chưa tồn tại chế độ tư hữu tài sản, do đó quyền lợi tập thể bộ tộc là cao hơn hết thảy. Đặc điểm này của thời đại sẽ được phản ánh trong anh hùng ca, những tác phẩm ca ngợi sự nghiệp anh hùng mang ý nghĩa toàn dân. Trường ca *Iliat* của Hôme cũng như những sử thi khác đã mang nét đặc trưng đó : Nó thể hiện lí tưởng anh hùng của thời đại qua những mẫu người anh hùng của thời đại. Vì vậy điều trước hết phải nói đến là tính hoành tráng, đồ sộ của nó. Và Hôme trong "bức tranh chiến trận" thời cổ đại này đã gợi lại cả một quá khứ lẫy lừng kì vĩ của nhân dân Hi Lạp thời kì chiến tranh bộ lạc. Những lều trại san sát và chiến luỹ của quân Hi Lạp, những bức tường thành kiên cố và cung điện chói loà của thành Tơroa, những cuộc họp hội đồng binh sĩ dưới ánh đuốc ngời ngợi và giọng nói âm vang đanh thép của những người anh hùng Akêen, những cuộc bàn luận của hội đồng bô lão trên mặt tường thành Tơroa, đây là lễ tế thần, kia là cảnh tiệc tùng đãi khách, cảnh chiến xa và chiến trận bừng bừng, lễ tang và những lời than khóc vang dội... Tất cả như sống lại dưới mắt ta náo nức, mạnh mẽ quyết liệt. Và tất cả đã được kể lại với một lối tự sự rất hấp dẫn.

Trường ca *Iliat* đã phát huy nghệ thuật kể chuyện của sử thi lên đến đỉnh điểm của nó. Với cách miêu tả tỉ mỉ, chi tiết và đôi khi không cần phối cảnh, Hôme đã vẽ ra những bức tranh sinh động về các bình diện hoạt động của xã hội, của con người thời đại hết sức hấp dẫn.

Điều cần lưu ý là trong khi kể chuyện, Hôme hay dùng lối nhắc lại và những định ngữ kèm theo khi nói đến nhân vật hay đồ vật. Đó cũng là đặc điểm quen thuộc của sử thi vì trước đó do nhu cầu truyền miệng,

---

(1) André Bonnard : *La civilisation grecque,* Edition de Cairefontaine, Lausanne, 1959.

nhà thơ, người aét phải làm sao cho công chúng nắm được nội dung câu chuyện, theo dõi được sự diễn biến của tình tiết. Nhất là nhiều khi câu chuyện không phải được kể liên tục mà do quá dài nên phải có sự ngắt quãng. Và cũng xuất phát từ yêu cầu gợi nhớ, gây ấn tượng cho người nghe, người đọc, mà các nhân vật, đồ vật, thường được nói đến kèm theo những định ngữ quen thuộc : Điômet "dũng cảm, Ajăc với "chiếc khiên to như tháp chuông", Uylix "trí xảo", Asin "thần thánh", Atêna "đôi mắt cú mèo", Apôlông "bắn tên xa muôn dặm", Aphrôdit "tóc vàng", Hêra "mắt bò cái" v.v...

Trường ca *Iliat* của Hôme còn mang đặc điểm của nghệ thuật sử thi cổ điển ở chỗ nó đã thể hiện cách diễn đạt cụ thể của người cổ đại dựa trên cơ sở thói quen so sánh. Có thể nói nhà thơ bao giờ cũng cố gắng tìm "một sự vật, một hình ảnh tương ứng, gần gụi với hình thể, diện mạo bên ngoài hoặc có thể phản ánh được bản chất bên trong của đối tượng miêu tả, rồi so sánh để cho đối tượng miêu tả có sức truyền cảm mạnh hơn, cụ thể hơn"(1).

Những người anh hùng thường được so sánh với "thần linh", và khi họ xung trận thì thường được so sánh "như con sư tử" "như con chim ưng", chiếc khiên kiên cố thì được so sánh với "bức tường thành vững chắc", chiếc khiên sáng bóng của Asin thì "trông xa như một đám cháy lớn", "như vừng đông khi mặt trời mới mọc", những lời nói thì 'tuôn chảy như mật ong"...

Tuy nhiên nếu trong khi phản ánh hiện thực của thời đại, *Iliat* vừa có tầm khái quát vừa biểu hiện cái cụ thể thì tính tương phản đó còn bộc lộ cả trong những khía cạnh khác của bút pháp. Vì mục đích chính là ca ngợi sự nghiệp anh hùng của toàn dân, là thể hiện người anh hùng thời đại với những chiến công phi thường, nên trường ca của Hôme nói chung đã vận dụng bút pháp hùng tráng, sôi nổi, miêu tả những sự kiện dồn dập để gợi lên một cảm xúc mãnh liệt (như những đoạn mô tả người anh hùng xung trận). Dầu vậy, bút pháp trữ tình vẫn không hề bị gạt bỏ. Do đặc điểm của thể loại sử thi, bút pháp trữ tình được vận dụng có mức độ như đã thấy ở những cảnh như "Hecto từ giã vợ con" ra trận hoặc như cảnh "Hêra đánh lừa Zơx" (XIV).

Sự tương phản trong bút pháp miêu tả của Hôme còn thể hiện ở chỗ nó vừa mang yếu tố hiện thực vừa mang yếu tố hư ảo. Cái hư và cái thực quyện vào nhau, bổ sung cho nhau tạo nên không khí kì ảo siêu nhiên của sử thi và chính vì vậy khiến nó đầy sức hấp dẫn, không chỉ với con người thời bấy giờ mà còn đối với cả các thế hệ sau này vì "trong người lớn nào cũng có một đứa trẻ con cả". Trong khúc ca I, Asin tức giận Agamemnông, định rút kiếm đâm ông ta, thì bỗng có ai kéo tóc và

---

(1) *Anh hùng ca của Hôme* – Nguyễn Văn Khoả. Sđd.

chàng quay lại thì nhìn thấy nữ thần Atêna vừa hiện xuống để can ngăn chàng. Mênêlax đã đánh ngã Parix, định cúi xuống kết thúc đời anh ta, bỗng một màn sương mù dâng lên che phủ tất cả, và khi sương tan thì chàng không còn thấy Parix đâu nữa. Đó là do "Aphrôđit tóc vàng" đã hoá phép để cứu kẻ mà nữ thần bảo trợ. Asin và Hecto đang đuổi nhau, chưa biết sự thể sẽ ra sao thì các thần đã lấy cái cân số mệnh ra và đặt số mệnh của hai người anh hùng lên, cân nghiêng về phía Hecto – Hecto phải chết...

Vừa khái quát vừa cụ thể, vừa hùng tráng vừa trữ tình, vừa thực mà vừa hư, rõ ràng đặc trưng của thời đại anh hùng, thời đại chiến tranh bộ lạc, của thế giới quan thần linh chủ nghĩa đã ảnh hưởng đến phong cách nghệ thuật của Hôme. Và đó cũng chính là cơ sở tạo nên tính khách quan trong khi miêu tả của ông : ai anh hùng thì đề cao, ai lập chiến công thì ca ngợi, ai ngã xuống thì thương xót, dù là quân Tơroa hay quân Hi Lạp. Hôme không đứng về phía chiến tuyến Hi Lạp mà cũng không đứng về phía chiến tuyến Tơroa. Đặc tính này của nghệ thuật sử thi *Iliat* chỉ có thể nảy sinh khi chính nghĩa và phi nghĩa chưa thể phân biệt được.

Nhưng điều quan trọng nhất cần phải nói đến trong nghệ thuật của trường ca *Iliat* là thủ pháp xây dựng nhân vật của Hôme nói chung và nhất là thủ pháp xây dựng nhân vật anh hùng nói riêng.

Như trên đã nói, Hôme hơn ai hết là thi sĩ bậc thầy trong thủ pháp xây dựng nhân vật, xây dựng những tính cách. Trong trường ca *Iliat*, hành động xoay quanh nhân vật chính Asin. Ngoài ra còn nhiều nhân vật khác, mặc dù không được thể hiện hoàn chỉnh, không có quá trình trọn vẹn, nhưng chỉ bằng một vài cảnh xuất hiện, một đôi đoạn miêu tả, chúng cũng in dấu lại trong trí nhớ của chúng ta. Cũng dũng mãnh anh hùng, nhưng Asin thật khác với Uylix. "Người con của Pêlê" trung thực, quá thẳng thắn và tính cách thật mãnh liệt trong nỗi đau buồn cũng như trong cơn căm giận hoặc lúc xót xa. Uylix trái lại, thận trọng và khôn ngoan, luôn luôn tính toán trong cách hành động và lời ăn tiếng nói. Chưa kể cái "khôn ngoan" của Uylix "trí xảo" cũng khác với cái "khôn ngoan" của ông già Nexto, một bên lời nói khôn ngoan thể hiện một trí tuệ sắc sảo, một trí thông minh ít ai bì kịp, một bên là sự thể hiện kinh nghiệm sống của con người từng trải, đã qua rèn luyện thử thách của cuộc đời nên muốn đem sự hiểu biết của mình mà dạy dỗ "lớp trẻ". Điômet dũng cảm táo tợn, kiêu hãnh và tự tôn đã tỏ ra rất ghét cái loại anh hùng "giẻ cùi tốt mã" đi làm cái trò "quyến rũ đàn bà con gái" và trong chiến trận thì chỉ hèn nhát "bắn lén" như Parix (khúc ca XI). Chỉ qua lời người anh hùng này mắng Parix là ta đủ hiểu phẩm chất anh hùng và quan niệm về người anh hùng chân chính ở Điômet. Cũng kiêu hãnh, dũng cảm, táo bạo như vậy, nhưng "Ajăc với chiếc khiên to như tháp

chuông" thì lại khác. Sau Asin, chàng là dũng tướng được quân sĩ vì nể nhất và kẻ thù thì run sợ kinh hoàng. Chính chàng là người đã đọ sức với Hecto suốt cả một ngày trời mà "bất phân thắng bại" và, cũng chính chàng đã ngăn chặn quân thù để bảo vệ cho những chiến thuyền của người Akêen khỏi bị đốt cháy, che chắn cho cái thi hài của Patơrôclơ khỏi phải rơi vào tay quân Tơroa. Hai chiến tuyến với hàng trăm nhân vật anh hùng nhưng mỗi người một vẻ, một sắc thái, không ai giống ai cả. Thật là tài tình. Với Hôme có thể nói "để tạo ra một nhân vật có sức sống" đôi khi ông "chỉ cần lấy ra từ nhân vật đó một dáng điệu, một lời nói thôi là đủ", nhất là với những nhân vật chỉ thoáng hiện ra trong tác phẩm. Loại này rất nhiều : "một số lớn nhân vật bước vào bản trường ca để rồi chết trong đó" (Ăngđrê Bonna) nhưng vẫn để lại trong ta một dấu vết không nhoà. Các nhà nghiên cứu cứ nhắc mãi đến khúc ca V, khúc ca XI, XVII, XXII... để ca ngợi tài mô tả chiến trận của Hôme và nhất là tài năng xây dựng nhân vật anh hùng của ông. Mô tả người anh hùng chiến đấu và chiến thắng đã khó nhưng còn khó hơn nữa khi mô tả người anh hùng chiến bại. Chiến bại nhưng vẫn là anh hùng. Thế mà Hôme đã thành công và thành công rực rỡ. Khúc ca XI là một điển hình của sự thành công này. Trong khúc ca ấy, các anh hùng chiến sĩ Hi Lạp như Agamemnông, Điômet, Uylix, Ajăc, Mênêlax... đều xuất trận và sau đó một số lớn bị thương phải rút lui về tuyến sau, nhưng cái hào khí, cái dũng mãnh hiên ngang của họ không vì vậy mà giảm bớt. Và khúc ca XXII, cũng là một khúc ca "tuyệt đẹp", "đích thị là bút pháp của Hôme", khúc ca mô tả trận chiến đấu nẩy lửa giữa hai người anh hùng đứng đầu hai chiến tuyến đối địch : Hecto và Asin. Phải nói rằng Hôme là một tài năng bậc thầy xứng đáng vì ông không chỉ thể hiện người anh hùng trong chiến trận mà còn miêu tả diễn biến tâm lí của họ một cách sinh động, hợp lí để từ đó rút ra những nét tính cách tiêu biểu. Chính vì vậy nhân vật của ông rất thực. Ví dụ như khi ông mô tả danh tướng Hecto ở cuộc đụng đầu nẩy lửa với Asin ở khúc ca XXII. Vì danh dự của người anh hùng, Hecto không thể chạy vào thành Tơroa lẩn trốn Asin như các tướng lĩnh và quân sĩ khác, chàng đứng lại ở cổng Xê, chờ Asin đi đến, mặc những lời khẩn thiết của mẹ cha. Nhưng trong khi chờ đợi Asin, lòng Hecto không phải là không nao núng. Hôme đã để cho trong tâm trạng người anh hùng này có phút yếu đuối muốn đầu hàng. Nhưng đó chỉ là "cái thoáng" xuất hiện của "con người tầm thường" trong Hecto, con người anh hùng, vì sau đó chàng đã "tự đấu tranh bản thân" và xác định quyết tâm chiến đấu. Trong cuộc đọ sức với Asin, có lúc Hecto đã bỏ chạy, nhưng ngay sau đó, đã bình tĩnh quay lại và chết như một người anh hùng trên chiến địa. Đề cao, ca ngợi, biểu dương Hecto nhưng làm sao nói được "cái trội hơn hẳn" của Asin mà vẫn không làm giảm giá Hecto mới là chuyện chẳng dễ gì. Hôme đã giải quyết một cách thần tình với bút pháp xây dựng nhân vật thiên tài của mình :

– "Hai người đuổi theo nhau, chạy đằng trước là một người dũng cảm, chạy đằng sau là một người dũng cảm hơn". (Khẳng định sự hơn hẳn của Asin).

– "Hai người đuổi theo nhau như hai con ngựa đua đang trườn mình lẹ làng trên đồng nội".

Asin là người anh hùng vô địch giữa hàng trăm nhân vật anh hùng của cuộc chiến tranh thành Tơroa. Hôme khéo léo nhấn mạnh dụng ý ấy khi vận dụng lối so sánh để miêu tả trực tiếp người anh hùng khi chàng xuất hiện trên chiến trường "như ngôi sao Oriông... ngôi sao sáng nhất trên vòm trời mỗi buổi sáng mùa thu". Và cùng với thủ pháp này khi mô tả gián tiếp qua những đồ vật chàng sử dụng : "Asin rút thanh kiếm ra, thanh kiếm sáng loé lên như ngôi sao Vexpe, ngôi sao sáng nhất trong muôn vàn tinh tú lấp lánh trong đêm".

Đó là chưa kể đến việc ông dụng tâm xây dựng một bối cảnh thật kì vĩ, náo nức, một không khí thật "căng thẳng" làm nền cho nhân vật "chủ bài" của ông xuất hiện. Suốt 19 khúc ca, Asin không xuất hiện, quân Hi Lạp lo âu, quân Tơroa vui mừng, Ajăc vất vả, Hecto dấn tới... Ai cũng nhắc đến Asin, việc gì cũng động chạm đến chàng nhưng Asin vẫn chưa xuất trận. Đến khúc ca XX, Asin xuất trận, cuộc chiến trước đó chỉ diễn ra giữa người và người (vì sau cuộc hỗn chiến ở khúc ca II, Zơx cấm các thần không được xuống tham chiến và tự mình bay xuống núi Iđa điều khiển cuộc chiến tranh theo ý muốn của mình) nay Zơx cho phép các thần ai muốn giúp chiến tuyến nào thì cứ việc hành động. Thế là cục diện chiến trường mang một sắc thái mới, đó không chỉ là sự đọ sức giữa con người mà còn là sự đọ sức giữa các thần linh. Và Hôme cho các thần giành lấy cả trách nhiệm của các tướng lĩnh cầm đầu quân sĩ. Thần chiến tranh Arex của chiến tuyến quân Tơroa cất tiếng thét vang trời dậy đất. Đối lại, nữ thần của chiến công và vinh quang Atêna cũng cất tiếng thét làm "lay động cả những bức tường thành Tơroa" cả "những mỏm núi dòng sông"... Zơx thét vang sấm sét làm ầm ào cả không trung và thần biển Pôzêiđông cũng cầm cây đinh ba cào lên mặt biển khiến mặt biển ào ào cuộn sóng, sóng lay chuyển cả mặt đất.

Đó là bối cảnh chiến trường dành cho sự xuất trận của nhân vật anh hùng Asin mà Hôme ưu ái. Và như ta đã biết trường ca *Iliat* kết thúc ở tang lễ của Hecto chứ không phải như kết thúc của truyền thuyết mà trong đó Asin đã mạng vong. Với *Iliat*, Asin vẫn còn sống. Đó phải chăng là dụng ý của Hôme muốn cho ta chiêm ngưỡng người anh hùng bậc nhất này trong hào quang của chiến công hiển hách chứ không muốn cho ta nhìn thấy chàng ngã xuống vì số mệnh bất công nghiệt ngã ?

Ngoài các nhân vật anh hùng ra, tài năng bậc thầy của Hôme còn thể hiện ở thủ pháp xây dựng các nhân vật khác. Mỗi nhân vật, dù thứ yếu

này, đều có một số phận, một tâm tư, một tính cách. Cho nên dù họ chỉ thoáng hiện ra đôi ba lần nhưng đều để lại ấn tượng sâu xa trong tâm trí ta. Lão vương Priam khốn khổ, với mái đầu bạc phơ, còng lưng dưới gánh nặng của số mệnh nghiệt ngã, đau khổ, mà đó còn là một con người dũng cảm, một người cha rất mực thương con, một "nhà ngoại giao" có tài thuyết phục (cảnh xin chuộc xác Hecto ở khúc ca XXIII). Vợ Priam, hoàng hậu Hêcuybơ chỉ xuất hiện có đôi ba lần trong trường ca nhưng đó là người mẹ tràn ngập lo âu cho số phận của đứa con yêu quý nhất của mình (XX), người mẹ quỵ ngã dưới một tổn thất quá ư to lớn (XXII). Nàng Ăngđrômac hiền dịu, "người vợ có nhiều của hồi môn của Hecto" như Hôme giới thiệu thì lại có một sắc thái khác. Hôme đã làm ta xúc động biết bao khi vẽ ra trước mắt ta cảnh Ăngđrômac dang tay đón lấy đứa con mà chồng giao trả với "nụ cười đẫm nước mắt". Chỉ qua một nụ cười pha trộn hạnh phúc và đau thương ấy, Hôme đã khắc họa rõ nét số phận cũng như tính cách của nhân vật mình.

Nói tóm lại, với trường ca *Iliat*, nghệ thuật sử thi đã được Hôme đưa đến những thành công tuyệt đỉnh. Và "người thầy của các nhà thơ" này đã có một ảnh hưởng lớn lao, sâu rộng đối với nền văn học thế giới. Từ nhà thơ Viecgin (70 – 19 tr. CN) của trường ca *Enêit* thời cổ đại đến những tác giả như Rôngxa, Vônte... sau này đều đã học tập ở nghệ thuật sáng tác của Hôme rất nhiều. Và không chỉ đối với các nhà thơ mà đối với cả những nhà văn cũng vậy. Các nhà nghiên cứu đã tìm thấy dấu vết của Hôme trong những trang tiểu thuyết của Tônxtôi, Flôbe, Zôla... Người ta sử dụng tác phẩm của Hôme trong trường học để bồi dưỡng cho các em cảm hứng văn chương, lòng yêu thích cái hay, cái đẹp của văn học. La Bruye, nhà văn Pháp thế kỉ XVII đã nhấn mạnh :

"... Môizơ, Hôme, Platông, Viecgin, Hôrax sở dĩ được đánh giá cao hơn các nhà văn khác là vì cách biểu hiện cái thật để viết tự nhiên, mạnh mẽ tinh tế...".

IV – "ÔĐIXÊ", BẢN ANH HÙNG CA CỦA CUỘC SỐNG HOÀ BÌNH

1. ĐỀ TÀI, NỘI DUNG CỦA TÁC PHẨM

Nếu *Iliat* là "bản anh hùng ca chiến trận" của thời kì chiến tranh bộ tộc, thời kì chiến tranh là "một phương tiện kiếm lợi thông thường", thì *Ôđixê* phản ánh thời kì người Hi Lạp đã ổn định và đang đem hết tâm sức của mình ra để xây dựng một cuộc sống hoà bình hạnh phúc.

Đề tài của tác phẩm cũng rút ra từ truyền thuyết về cuộc chiến tranh thành Tơroa, nhà thơ có dụng ý để cho *Ôdixê* như là một sự tiếp nối của *Iliat*. Bởi chủ đề của tác phẩm là "sự trở về" quê hương của Uylix sau 10 năm tham gia chiến tranh thành Tơroa. Chủ đề ấy đã được tác giả giới thiệu qua những câu thơ mở đầu bản trường ca :

"Hỡi các nữ thi thần, hãy ca lên về người anh hùng giàu mưu trí, sau khi dùng mưu kế triệt hạ thành Tơroa thiêng liêng, đã đi phiêu bạt nhiều nơi, đặt chân lên nhiều đô thị của nhiều giống người và am hiểu trí tuệ của họ, về người anh hùng đã trải qua với bao lo âu trên bao biển cả để chiến đấu cho sự sống còn của mình và đưa những người bạn đồng hành trở về... Hỡi các nữ thần con gái của Zơx, xin hãy kể cho chúng tôi nghe một trong những chiến công của chàng...".

Và cũng giống như *Iliat*, hành động thơ của thiên trường ca này xoay quanh một điểm tựa duy nhất, đó là con đường hồi hương của Uylix từ thành Tơroa đến đảo Itac. Điều cần chú ý là Hôme không mô tả toàn bộ sự kiện xảy ra trong cuộc đời của người anh hùng, mà chỉ mô tả những sự kiện xảy ra trên con đường hồi hương của chàng. Tuy nhiên điểm tựa này đã được khai triển trên một chuỗi những sự kiên khiến cho diễn biến nội dung của bản trường ca có vẻ phức tạp hơn *Iliat*. *Ôdixê* thật ra chỉ là câu chuyện về một người anh hùng phiêu bạt xa quê hương trong nhiều năm trời, chàng bị thần Pôzêiđông (thần biển) ghét bỏ, tìm cách cô lập và hãm hại. Còn tại gia đình chàng thì bọn cầu hôn đang phung phí tài sản của chàng và tìm cách hãm hại con chàng. Cuối cùng chàng về đến xứ sở và chỉ lộ mặt với một vài người thân để có thể lập mưu trừng trị kẻ thù của mình. Chàng đã chiến thắng và cuối cùng gia đình đã sum họp hạnh phúc.

Ôdixê gồm 12.110 câu thơ và cũng được chia làm 24 khúc ca. Từ đầu đến hết khúc ca XII, một nửa tác phẩm là dành cho việc mô tả cuộc phiêu lưu của Uylix, những nơi người anh hùng đặt chân tới và những gian nan nguy hiểm mà chàng gặp phải. Đây là nội dung chính, ngoài ra Hôme cũng đề cập đến cuộc họp các thần và việc Têlêmac đi tìm cha nhưng đó là điểm thứ yếu ; từ khúc ca XIII trở đi là mô tả việc Uylix trở về Itac và việc chàng lập mưu tính kế trừng phạt bọn cầu hôn.

Tuy nội dung phân chia rõ ràng cân đối như vậy nhưng thật ra tác phẩm thu hút người đọc từ xưa đến nay là ở những cuộc phiêu lưu của Uylix. Đó là những vùng đất xa xôi, bí hiểm, kì diệu, lạ lùng... mà người anh hùng đặt chân đến như hòn đảo của những người khổng lồ một mắt Xiclôp, của nữ phù thuỷ Xiêcxê, nơi cửa ngõ âm cung thần Hađex, nơi đảo thần của tiên nữ Calipxô và xứ sở người Phêaxi giàu có. Chưa kể những câu chuyện về hai con quỷ Karip và Xila, về các nhân ngư Xiren với giọng hát tuyệt vời, về xứ sở của thần gió, thần mặt trời... khiến cho

người đọc từ người lớn đến con trẻ đều thú vị. Có thể nói cả một thế giới kì diệu, huyền ảo diễn ra trước mắt ta thật khác xa với cuộc đời thực. Nhưng sau những điều kì ảo huyền diệu ấy lại lấp lánh ánh sáng của trí tuệ con người, của sức mạnh con người chiến thắng mọi trở lực của tự nhiên và xã hội. Và cũng qua đó cái khát vọng mãnh liệt của con người muốn khám phá, hiểu biết, muốn thử thách và đấu tranh để làm chủ thế giới đã được bộc lộ rõ ràng.

Phần thứ hai của tác phẩm nói về việc trở về của Uylix và sự trả thù bọn cầu hôn, được khai triển như trình tự của loại "tiểu thuyết phiêu lưu" Uylix lần lượt được nhận ra bởi nhũ mẫu Oriclê, ông già Omê, Têlêmac, rồi bọn cầu hôn, cuối cùng là bởi vợ chàng, Pênêlôp và cha chàng.

Một sự khác biệt nữa giữa *Iliat* và *Ôdixê* là ở kết thúc tác phẩm. Kết thúc của bản trường ca chiến trận là cảnh tượng đau buồn của tang lễ chết chóc, chia lìa, còn kết thúc của *Ôdixê* là niềm vui, sự sum họp, hạnh phúc. Chính ở điểm này ta thấy dầu *Ôdixê* có được sáng tác khi Hôme về già chăng nữa, thì cũng không phải vì thế mà giảm giá trị. Trái lại, giá trị nhân đạo của tác phẩm do chất lạc quan của kết thúc sẽ lại bộc lộ rõ hơn. Bởi vì nhất định dù khó khăn đến mấy chăng nữa, cuối cùng con người với dũng khí, trí tuệ, nghị lực của mình, sẽ vượt qua tất cả và đạt đến hạnh phúc.

2. BỐI CẢNH LỊCH SỬ VÀ GIÁ TRỊ HIỆN THỰC CỦA TÁC PHẨM

Khác với trường ca *Iliat* mô tả cảnh chiến trận và ca ngợi chiến công của những người anh hùng chiến trận, *Ôdixê* của Hôme là thiên anh hùng ca thuật lại cuộc hành trình trở về quê hương của Uylix và ca ngợi trí tuệ tuyệt vời cũng như nghị lực vô song của người anh hùng trên mặt biển. Thế giới của *Iliat* là thế giới của những cuộc hội chiến nơi chiến trường đầy máu lửa. Thế giới của *Ôdixê* là mặt biển mênh mông với vô vàn gian nguy hiểm trở và những xứ sở xa lạ đầy bí ẩn. Vì vậy cho nên mục đích của người anh hùng chiến trận là lập nên những chiến công để "lưu danh muôn thuở" và "đem lại vinh quang cho bộ tộc", còn mục đích của Uylix (nhân vật chính duy nhất của tác phẩm) là làm sao vượt qua mọi hiểm nghèo để trở về quê hương yêu dấu, sum họp với gia đình. Cho nên trong suốt 10 năm trời lênh đênh trên mặt biển, lang thang nơi đất khách quê người, trí tuệ và nghị lực vô song đã giúp cho người anh hùng Uylix chiến thắng tất cả mọi thử thách ghê gớm nhất để cuối cùng đạt được mục đích của mình. Nhân vật Uylix vì vậy là hình tượng mang lí tưởng thẩm mĩ của thời đại, thời kì người Hi Lạp xây dựng cuộc sống hoà bình, mở rộng việc giao thông đường biển và đi tìm những vùng đất đai mới để giao lưu. Đó là thời kì tài năng chiến trận đã được thay thế

bằng trí thông minh, kinh nghiệm sống và những hiểu biết thực tế. Bước đường phiêu lưu của Uylix, những vùng đất xa lạ mà người anh hùng đặt chân đến đã tái hiện quá trình "di dân của người Hi Lạp sang những vùng Địa Trung Hải" vào thế kỉ thứ VIII tr. CN như nhà sử học Nikifôrôp đã nhận định.

Hình tượng Uylix vì vậy là "hình tượng nhân vật điển hình của thời kì người Hi Lạp đã chinh phục những đất đai để di dân" (*Đại Bách khoa toàn thư Liên Xô*).

Hai thiên trường ca *Iliat* và *Ôdixê* tạo thành một bức tranh rộng lớn phản ánh hiện thực của cuộc sống người Hi Lạp trong giai đoạn chuyển tiếp từ xã hội dã man sang xã hội văn minh. Tuy nhiên ở mỗi tác phẩm, hiện thực cuộc sống có một màu sắc lịch sử riêng. Trường ca *Iliat* phản ảnh cuộc viễn chinh của quân Hi Lạp đi đánh thành Tơroa ở Tiểu Á, đó là sự tái hiện những hoạt động, khám phá của người Hi Lạp trên vùng biển Êgiê, vùng biển phía Đông Địa Trung Hải. Thực tế lịch sử của cuộc chinh phạt của nhà nước Mixen cuối thiên niên kỉ II đã là cơ sở cho bản anh hùng ca chiến trận bất tử. Với *Ôdixê* thì khác, hiện thực mà bản trường ca này phản ánh là một giai đoạn muộn màng hơn của lịch sử Hi Lạp khi mà những cuộc chiến tranh cướp bóc ở vùng biển Êgiê không còn nữa, và người Hi Lạp đã ổn định cuộc sống đang có nhu cầu tìm hiểu thế giới xung quanh. Nhu cầu ấy gắn liền với sự phát triển kinh tế, giao lưu mậu dịch, cải tiến công cụ sản xuất, mở rộng đất đai... của xã hội đang trên đà phát triển để rời bỏ ngôi nhà của chế độ thị tộc bước sang ngưỡng cửa của thời đại văn minh.

Miền biển phía Tây Địa Trung Hải nơi hầu hết những cuộc phiêu lưu của Uylix đã diễn ra (12 nơi phiêu bạt thì hết 11 nơi là về phía Tây Địa Trung Hải trừ vùng Kicôn), là địa bàn mà người Hi Lạp muốn mở rộng tầm mắt. Có những vùng đất đai phì nhiêu, nhưng cũng có những nơi chưa hề có dấu chân người, những điều kì lạ về phong tục tập quán, bao bí hiểm cần phải khám phá, bao gian nan thử thách đang chờ đợi..., đó là tất cả những gì đặt ra trước mắt người Hi Lạp thời bấy giờ. Đó cũng là cơ sở hiện thực để trí tưởng tượng con người hoạt động, bay bổng và từ đó hàng loạt truyện thần thoại, truyền thuyết cổ tích, trường ca... đã ra đời. Thời đại của chiến tranh bộ lạc cướp bóc lẫn nhau đã làm nẩy sinh ra những thiên anh hùng ca, sử thi chiến trận, thì thời đại của nhu cầu phát triển mậu dịch và nghề ăn cướp biển, nhu cầu mở rộng địa bàn hoạt động cũng cung cấp biết bao đề tài hấp dẫn cho văn chương dân gian của Hi Lạp cổ đại. Các nhà folklore học đã khẳng định rằng trước Hôme đã có nhiều câu chuyện phiêu lưu li kì, nhiều chuyện có nguồn gốc cổ xưa song rất tiếc là không còn lưu lại trọn vẹn. Đề tài kiểu "trở về" "con tìm cha", "chồng gặp vợ" sau một thời gian dài lưu lạc trong các truyện dân gian là rất phổ biến. Thành công của Hôme là ở chỗ qua *Iliat*

và *Ôdixê* dựng lên một bức tranh hoàn chỉnh có tầm khái quát lớn về thời đại. Anh hùng ca *Ôdixê* đã sử dụng nhiều chi tiết và nhiều nhân vật của *Iliat* và dụng ý của nhà thơ rõ ràng là muốn cho *Ôdixê* được xem như là một tác phẩm tiếp nối *Iliat*. Thậm chí các nhà nghiên cứu còn thống nhất nhận định là bản "trường ca chiến trận" được sáng tác trong thời kì ông còn trẻ. Còn *Ôdixê* "bản anh hùng ca của cuộc sống hòa bình" thì ra đời khi ông đã trở về già. Và nếu cái sung sức, độ mãnh liệt, sôi trào của tuổi trẻ được gửi gắm vào *Iliat* thì sự khôn ngoan, kinh nghiệm, những hiểu biết và suy luận của một người "tuổi đã xế chiều" lại thể hiện ở *Ôdixê*.

Xã hội Hi Lạp mà trường ca *Ôdixê* phản ánh đã phát triển hơn xã hội trong *Iliat* về cả hai mặt sản xuất và quan hệ sản xuất. Trong trường ca *Ôdixê*, tuy đồ đồng vẫn chiếm một vị trí chủ chốt (nữ thần Calipxô đưa cho Uylix một cái rìu bằng đồng để chàng đẵn cây), nhưng công cụ bằng sắt đã được nhắc đến nhiều hơn. Các nhà sử học nghiên cứu *Iliat* và *Ôdixê*, bằng phương pháp thống kê đã kết luận là : Đồng đỏ được nói đến trong *Iliat* nhiều hơn sắt 14 lần, còn trong *Ôdixê* thì chỉ được nhắc đến nhiều hơn sắt có 4 lần thôi. Tuy vậy các nhà học giả vẫn kết luận rằng, tuy công cụ bằng sắt trong *Ôdixê* đã phát triển hơn trong *Iliat*, nhưng về cơ bản mà nói, công cụ bằng đồng, kim loại đồng vẫn là phổ biến trong nền sản xuất xã hội. Rõ ràng là thanh kiếm sắt, từ cuộc di dân của người Đôriêng đến xứ sở Hi Lạp này, tuy đã hạ uy thế của con dao đồng nhưng vẫn chưa thay thế được nó. Vì vậy để luyện thành đồng, người ta cần có thiếc, một kim loại quý và hiếm đối với thời đó. Cho nên họ phải mở rộng địa bàn hoạt động về phía các đô thị ven bờ Hắc Hải hoặc phía đông biển Êgiê như Cônsitđơ, Milê v.v... Đó là con đường quen thuộc. Và họ còn đi xa hơn, về phía Tây Địa Trung Hải biển sóng mênh mông, đến vùng eo biển Mexinơ, và cả vùng bờ biển nước Italia. Đây là con đường hầu như họ chưa am hiểu mấy, đầy gian nguy, hiểm nạn. Đó chính là con đường của cuộc hành trình trở về của Uylix mà Hôme đã mô tả trong trường ca *Ôdixê* nổi tiếng của ông.

Nếu như ở *Iliat* Hôme bàn đến cơ sở của chế độ sở hữu tài sản thì trong *Ôdixê* ông nhấn mạnh tới một bước phát triển mới của vấn đề này.

Theo Nikifôrôp, thì giai đoạn di cư sang những vùng phía Tây Địa Trung Hải của người Hi Lạp xảy ra vào khoảng thế kỉ thứ VIII trước Công nguyên. Trường ca *Ôdixê* đã báo hiệu con đường phát triển ấy và đã dựng nên hình ảnh của những con người tiên phong trong sự nghiệp ấy, mà tiêu biểu là hình ảnh nhân vật Uylix. Trong khi mô tả cuộc hành trình của Uylix từ Tơroa đến đảo Itac (Ithaque - quê hương của Uylix), Hôme đã vẽ lại một cách cụ thể và đầy đủ, bức tranh về Địa Trung Hải ở thời đại ông. Bởi vì nếu cuộc phiêu lưu của Mênêlax giúp cho ta biết phía Đông Địa Trung Hải thì theo Victo Bêra (Victor Bérard), mười hai

nơi phiêu bạt của Uylix, trừ vùng Kicôn nằm trên bờ biển Acsipen, cho ta biết về phía Tây. Phải chăng trường ca của Hôme đã phản ánh một sự thực lịch sử hiển nhiên : người Hi Lạp thời kì này đã là chủ vùng Địa Trung Hải trước đó còn nằm trong tay các nhà hàng hải phương Đông như Ai Cập, Phênixi...

Quan hệ xã hội, so với trường ca *Iliat*, được biểu hiện trong *Ôdixê* như một bước phát triển mới. Bước đầu của sự phân hoá giai cấp trong *Iliat* đã được phản ánh đầy đủ hơn trong *Ôdixê*. Trong *Ôdixê*, của cải, nô lệ, cung điện, đất đai của nhà vua Ăngkinôôx xứ Phêaxi, những trại lợn, đàn bò, cung điện, những kẻ hầu người hạ trong nhà Uylix đều được mô tả tỉ mỉ chi tiết. Của cải tài sản của cá nhân các "ông vua" này, của các bazilơx này, của những người "đứng đầu bộ lạc và thành bang" này, quả thật phong phú quá. Năm bảy chục người hầu, những người trong gia đình, và 108 kẻ cầu hôn với những người theo chúng hầu hạ... tất cả cái số người đông đảo ấy sống bằng tài sản của Uylix, không chỉ vài ba năm mà cả chục năm. Chưa kể những tiệc tùng liên miên, bò cừu hàng ngày bị giết thịt, rượu tuôn ra như suối từ các bình đựng bằng vàng... Như vậy, đối chiếu với hiện thực được mô tả trong *Iliat*, việc tập trung của cải trong tay một người, quyền sở hữu cá nhân về mặt của cải vật chất trong xã hội đã được mở rộng. Và trên cơ sở quyền sở hữu đó, quyền lực của cá nhân cũng được khẳng định hơn, sự phân chia giai cấp cũng bắt đầu hình thành rõ rệt hơn.

Trong trường ca *Iliat*, quyền lực của cá nhân phần nào vẫn còn bị quyền lực của tập thể chi phối.

Trong *Ôdixê*, mối quan hệ xã hội không hoàn toàn như vậy nữa. Uylix là "nhà vua của đảo Itac". Khi trở về sum họp với gia đình sau khi trừng trị bọn cầu hôn, chàng đã sai con mình treo cổ 12 nữ tì trong gia đình vì những cô gái này khi chủ đi vắng đã tư thông với bọn cầu hôn. Hơn thế nữa, cha con Uylix còn trừng phạt Mêlăngxiôx, kẻ đã tiếp tay cho bọn cầu hôn chống lại chủ, một cách cực kì dã man.

"Quyền lực của ông chủ quyết định tất cả đối với cuộc sống người nô lệ, mạng sống của người bị trị là tuỳ thuộc vào kẻ thống trị".

Của cải và quyền lực, tài sản và địa vị thống trị thật là điều đáng mơ ước. Cho nên vì Uylix vắng nhà mà 108 kẻ cầu hôn đến với Pênêlôp, chúng vì nhan sắc và đức hạnh của nàng thì ít mà vì cái địa vị thống trị trên đảo Itac và vì của cải của Uylix thì nhiều (lời Pênêlôp nói với người hành khất, lời Ơrimac nói với Uylix – khúc ca X).

Mặt khác, trong *Ôdixê*, điều khiến cho Têlêmac lo lắng về việc tái giá của mẹ không phải là vấn đề hạnh phúc gia đình, tình cảm sứt mẻ, mà là việc mất mát tài sản và địa vị thống trị Itac, điều mà theo luật lệ huyết thống, anh ta có quyền thừa hưởng ở Uylix.

Uylix ra đi tham gia chiến tranh Tơroa khi con trai còn ẵm ngửa, thế mà khi xuống âm cung, gặp vong hồn mẹ hỏi về tình hình gia đình thì chàng yêu cầu : "Mẹ nói cho con biết tin cha con và đứa con trai để lại nhà... Quyền thế của con có còn trong tay hai ông cháu không ?".

Và Têlêmac tuy còn ít tuổi, mẹ y chưa tái giá nhưng y đã khẳng định cái quyền làm chủ của mình trong gia đình : "Ở đây tôi là chủ, quyền ăn nói và tiếp khách là việc của đàn ông".

Vai trò người đàn ông đã được đề cao hơn hẳn người phụ nữ và "sự thống trị đầu tiên của giai cấp tương ứng với sự thống trị của người đàn ông đối với người đàn bà" (Ăngghen – *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và của nhà nước*). Bên cạnh số nô lệ là tù binh còn có những nô lệ được mua về. Ông già Ơmê chăn lợn cho gia đình Uylix được mua về từ tấm bé, bà nhũ mẫu Ơriclê thì được đổi với giá 20 con bò. Tuy vậy đó là chế độ nô lệ gia trưởng, lao động nô lệ mới chỉ sử dụng trong các gia đình tộc trưởng, (gia đình Uylix, Ăngkinôôx) và phần lớn số nô lệ là phụ nữ. Điều này chứng tỏ xã hội Hôme phản ánh vẫn còn đang ở vào buổi đầu của việc sử dụng sức lao động của nô lệ. Nhìn chung, giữa lao động của người tự do và lao động của người nô lệ chưa có sự phân biệt sâu sắc. Lao động chưa bị giai cấp thống trị coi là điều xấu xa nhục nhã và chưa phải là chỉ dành riêng cho người nô lệ, người bị trị.

Mối quan hệ giai cấp chỉ mới hình thành trong buổi giao thời từ chế độ cộng đồng thị tộc sang chế độ chiếm hữu nô lệ, cho nên mâu thuẫn giai cấp, quan hệ giữa chủ – tớ chưa ở mức đối kháng quyết liệt. *Ôdixê* còn lí tưởng hoá mối quan hệ này qua lòng trung thành và quý mến vô hạn của ông già chăn lợn Ơmê đối với chủ, hay sự gắn bó của nhũ mẫu Ơriclê đối với vợ chồng Uylix. Tuy vậy cũng trong thiên anh hùng ca bất hủ này của Hôme, vết rạn nứt báo hiệu cho tính chất "không thể nào điều hoà được" của mối quan hệ này đã được thể hiện khá rõ. Uylix trở về nhà thì chỉ còn có hai gia nhân trung thành với chàng và một số nữ tì còn tin cậy được mà thôi. Mối quan hệ chủ – tớ đã bắt đầu không êm dịu ngọt ngào gì.

3. HÌNH TƯỢNG UYLIX, NGƯỜI ANH HÙNG CỦA THỜI KÌ XÂY DỰNG CUỘC SỐNG HOÀ BÌNH

a) Uylix – biểu tượng của trí tuệ tuyệt vời và nghị lực lớn lao của người Hi Lạp – trong thời kì xây dựng cuộc sống hoà bình

Cùng với Asin, nhân vật Uylix là một sự bổ sung tạo nên cái chỉnh thể toàn vẹn của người Hi Lạp, thời đại anh hùng có tài năng chiến trận để chiến thắng và có lòng quả cảm, mưu trí... để "xông pha" nơi sóng gió làm giàu cho mình.

Ở trường ca *Iliat*, nhân vật này cũng đã nổi bật trong hàng tướng lĩnh Hi Lạp và cũng là "tai hoạ" của quân Tơroa.

Nếu Asin, một anh hùng dũng tướng có một người mẹ là một nữ thần, ở chàng có cái gì đó là "siêu nhân", thì Uylix hoàn toàn là con người trần tục, và được Hôme xây dựng như một con người lí tưởng của Hi Lạp cổ đại, có khi còn là một biểu tượng lí tưởng của con người sẽ vươn lên làm chủ tất cả, chiến thắng tất cả mọi trở ngại.

Và chính vì vậy phải đến trường ca *Ôdixê*, nhân vật Uylix mới bộc lộ hết cái "trí tuệ sánh tựa thần linh" của mình như những phẩm chất khác của chàng.

Ôdixê cũng giống như *Iliat*, trước hết giới thiệu với chúng ta một Uylix anh hùng dũng tướng. Không cần nhiều lời, Hôme chỉ tả sức mạnh vật chất của chàng qua cái cung của chàng là đủ (108 tên cầu hôn đã không ai nhấc nổi chiếc cung ấy, nói gì đến chuyện giương cung lắp tên). Song "sức mạnh tinh thần" ở Uylix mới là đáng kể. Và sức mạnh này dựa trên cơ sở một nghị lực phi thường do một lí tưởng cao quý thôi thúc chỉ đạo (lí tưởng của tình yêu quê hương đất nước, tình cảm gia đình gắn bó), đã giúp Uylix chiến thắng mọi trở ngại và đạt được ước vọng đẹp đẽ của mình.

Trí tuệ và nghị lực phi thường của Uylix đã được 12 khúc ca đầu mô tả qua những bước phiêu lưu lang bạt của người anh hùng ở những vùng biển xa lạ, những vùng đất chưa quen biết.

Từ khúc ca I đến khúc ca IV, Hôme giới thiệu với ta cảnh nhà Uylix trong khi chàng vắng mặt và cuộc hành trình đi "tìm cha" của Têlêmac, cuộc hội họp của chư thần quyết định nữ thần Calipxô phải cho Uylix trở về quê hương. Nhưng từ khúc ca V đến khúc ca VIII, những khúc ca được khen ngợi ở trong số những khúc ca hay nhất của *Ôdixê* tác giả dành để nói về việc Uylix làm bè vượt biển, cuộc vượt biển của chàng đến xứ sở người Phêaxi và những bão táp sóng gió ghê gớm mà thần biển Pôzêiđông đã gây nên để "hành hạ" chàng và việc Uylix đặt chân đến đất nước và cung điện vua Ankinôôx xứ Phêaxi. Từ khúc ca IX đến khúc ca XII là sự tường thuật của Uylix về những gian lao chàng đã trải qua trong cuộc hành trình của chàng với vua Ankinôôx và các thần tử của vua.

Trong những cuộc phiêu lưu này, nghị lực của Uylix thật là phi thường, lòng dũng cảm, ý chí sắt thép, sự chịu đựng mọi thử thách khó khăn của người anh hùng thật là phi thường. Và đáng kể nhất là thử thách của biển cả và sức chiến đấu kiên cường của người anh hùng.

Nhưng Uylix từ trước khi xuất phát đã được Calipxô báo trước những tai ương ấy và chàng đã trả lời nữ thần :

"Nếu một trong những vị thần bất tử nào còn muốn hành hạ ta trên sóng biển màu rượu vang, ta sẽ chấp nhận tất cả... Ta đã từng chịu đựng biết bao đau khổ, ta đã từng chịu gian truân trên sóng biển và trong chiến tranh. Nếu còn nhiều gian truân xảy ra nữa thì được, cứ để cho chúng đến" (V).

Và giờ đây trước sự giận dữ của thần biển đang dồn gió từ các hướng đến để làm thành bão tố, khi Uylix thấy "cái chết cầm chắc đang ở trên đầu ta đây rồi !", chàng vẫn vật lộn với sóng nước "nhô người lên" và "dù bị cùng cực đến như vậy, chàng vẫn nhớ đến chiếc bè. Chàng vượt sóng bơi lên, ôm lại được nó và trèo lên ngồi vào giữa bè để tránh cái chết".

Với ý chí nghị lực phi thường, với lòng dũng cảm cao độ, Uylix vẫn vượt qua tất cả và đặt chân lên được xứ Phêaxi hiếu khách. Đó là chưa kể những đoạn Hôme miêu tả Uylix đã phải chống chọi giữa những cơn bão tố trên biển cả sau khi rời hòn đảo của thần gió hay thần mặt trời. Với nghị lực phi thường và lòng dũng cảm cao độ, với sự tỉnh táo sáng suốt của trí tuệ, Uylix đã chiến thắng biển cả - sự giận dữ của thần biển Pôzêiđông dành cho chàng, vì chàng đã chọc mù mắt đứa con của thần : tên khổng lồ Pôliphem.

Khúc ca IX là khúc ca nổi tiếng về câu chuyện kể li kì của Hôme trong khi Uylix đặt chân lên hòn đảo những người khổng lồ Xiclôp, những tên khổng lồ ăn thịt người. Ở khúc ca này, Hôme còn làm nổi bật một khía cạnh tốt đẹp nữa của phẩm chất anh hùng của nhân vật Uylix : đó là niềm khát vọng mãnh liệt muốn tìm hiểu thế giới, khám phá những bí ẩn của tự nhiên. Cho nên mặc dầu các bạn đồng hành can ngăn, Uylix vẫn cương quyết đi sâu vào đảo để gặp những con người ở đó và để cùng họ "trao đổi" những sản vật làm kỉ niệm. Uylix đã phải trả giá cho sự "tò mò" này rất đắt. Tên khổng lồ một mắt, Pôliphem, đã nhốt cả đoàn người trong hang và lần lượt túm lấy hai người một, quật chết tươi rồi nướng lên lửa để "chén". Mưu trí tuyệt vời của Uylix đã giúp chàng và các bạn đồng đội thoát tai nạn khủng khiếp. Qua đoạn này, Hôme đã chứng minh cái "trí tuệ sánh tựa thần linh" của Uylix một cách tài tình. Uylix phải "lao động trước" phải "tính toán tất cả" và cuối cùng là mọi việc được tiến hành từng bước, từng bước, quyết liệt, chu đáo, sáng suốt để cuối cùng kết quả rất tốt đẹp : họ thoát khỏi tay Pôliphem và cả bọn khổng lồ khác một cách an toàn. Tất cả những mắt xích của tình tiết thể hiện "trí tuệ" tuyệt vời của Uylix. Trong câu chuyện này, việc chàng xưng danh là "Không ai cả" và nghĩ ra cách sử dụng đàn cừu của Pôliphem để cùng đồng đội thoát khỏi hang là thần tình nhất.

Cũng nhờ trí tuệ sáng suốt, nghị lực phi thường, lòng dũng cảm cao độ mà chỉ một chiếc thuyền, Uylix sống sót thoát khỏi tay bọn khổng lồ ăn thịt người Lextorigông (khúc ca X). Uylix cũng bằng tài năng và trí

tuệ chinh phục được nữ phù thuỷ Xiêcxê cứu các bạn đồng hành khỏi bị biến thành lợn, không những thế, lại còn được xuống âm phủ gặp mẹ và các chiến hữu đã qua đời, gặp ông già tiên tri quá cố để biết được hậu vận (khúc ca XI). Hình tượng Uylix rõ ràng không chỉ mang khát vọng chinh phục biển cả của người Hi Lạp cổ đại, mà còn là biểu tượng của khát vọng làm chủ số mệnh, làm chủ tự nhiên của họ. Và muốn được như vậy, có lẽ theo họ nghĩ, điều kiện cần phải có trước tiên là trí tuệ. Với trí tuệ, con người sẽ chiến thắng "lực lượng tự nhiên vốn thù địch với con người" và sẽ làm chủ được vận mệnh mình.

Khúc ca XII mô tả cuộc hành trình của Uylix qua hòn đảo của các Xiren và qua hai ác quỷ Karip và Xila cùng những ngày đoàn người của chàng sống ở hòn đảo thần mặt trời. Uylix không thoả mãn với việc bảo vệ tính mạng của đoàn người trên thuyền mà còn vận động "trí tuệ" bởi một khao khát mãnh liệt : nghe được tiếng hát của các Xiren. Rõ ràng Hôme đã gởi gắm ở nhân vật anh hùng này không những chỉ sức mạnh ý chí chiến đấu mà còn cả ý chí chiến thắng, ý thức muốn khám phá và chinh phục. Khám phá và chinh phục, chiến đấu và chiến thắng không phải bằng sức mạnh vật chất mà bằng sức mạnh tinh thần, bằng "trí tuệ", cái kho báu vô giá của con người. Và được vũ trang bởi cái "trí tuệ" vô giá ấy con người có thể đương đầu với tất cả những lực lượng của tự nhiên, có thể đối đầu với cả vũ trụ huyền bí đang khám phá và chinh phục.

Và cũng với trí tuệ sáng suốt Uylix đã tính toán để chịu tổn thất ít nhất khi con thuyền của chàng phải đi qua miệng của hai ác quỷ Karip và Xila.

Tất cả những gian nan hiểm nghèo trên biển cả đã đến với Uylix trong cuộc hành trình trở về quê hương và Uylix đã vượt qua, đã chiến thắng.

Cho nên *Ôdixê* trước hết là bài ca ca ngợi trí tuệ và nghị lực tuyệt vời của con người trong cuộc chinh phục biển cả, nó còn là bài thơ dào dạt tính trữ tình mạnh mẽ, biểu hiện khát vọng mãnh liệt của con người muốn khám phá, chinh phục thế giới của thời đại Hôme.

Phần II của *Ôdixê* gồm 12 khúc ca cuối (từ XII đến XXIV) là cuộc trở về và sự phục thù của người anh hùng. Theo như Nguyễn Văn Khoả trong *Anh hùng ca của Hôme* thì "lí trí và nghị lực, đầu óc thông minh, sáng suốt và tình cảm tha thiết, sắt son đã cứu sống Uylix trong suốt cuộc hành trình trở về trên mặt biển. Những cái đó tiếp tục giúp Uylix chiến thắng trong cuộc đấu tranh cuối cùng với bọn cầu hôn để đoàn tụ với gia đình, xây dựng lại hạnh phúc, khôi phục quyền thế và trật tự của mình ở đảo Itac".

Khai chiến với bọn cầu hôn một cách nóng vội thì thật là dại dột vì bọn chúng đông tới 108 tên, chưa kể gia nhân của chúng. Hơn nữa, một số lớn kẻ ăn người làm trong nhà Uylix đã bị chúng lôi kéo mua chuộc,

chỉ đôi người là còn trung thành với chủ cũ. Đàn bà con gái chân yếu tay mềm mà cũng đến 12 đứa phản chủ, bán thân cho bọn này. Uylix chỉ có hai cha con và ông già chăn lợn, một gã làm công là lực lượng duy nhất thôi. Đúng là một sự chênh lệch quá đáng, một cuộc chiến không cân sức. Muốn thắng phải dùng mưu để có thể "lấy ít mà địch nhiều ", đừng lộ lực lượng, phải tước khí giới của quân thù, phải tận dụng yếu tố bất ngờ, phải "vận động quần chúng". Uylix đã tiến hành tất cả những bước ấy một cách khôn ngoan, thận trọng, chính xác và quyết liệt[1] và cuối cùng chàng đã chiến thắng : 108 kẻ cầu hôn xấu xa bị tiêu diệt, tất cả bọn gia nhân phản chủ bị trừng phạt.

Trật tự đã được lập lại trong gia đình mà người vợ yêu quý của chàng vẫn chưa chịu thừa nhận chàng là Uylix. "Trí tuệ" sáng suốt giúp Uylix tỉnh táo hiểu rằng mình phải chịu đựng hoàn cảnh éo le, rằng "trong bộ quần áo rách bẩn thỉu" của người hành khất, vợ chàng chưa hẳn đã tin rằng chàng là người chồng trẻ trung, đẹp đẽ, kiêu hùng... 20 năm về trước. Nghị lực giúp chàng "nén lòng", bình thản can ngăn con, lựa lời trấn an vợ và đi "tân trang" lại con người của mình.

Uylix có trái tim quá "lạnh". Và khi Pênêlôp xúc động ngã vào cánh tay chàng (sau khi đưa chuyện cái giường ra để thử chồng) thì Uylix đã không còn nén nổi tình cảm của mình và... đã khóc, rồi "chàng ôm lấy người đàn bà của trái tim mình, trong vòng tay..." (khúc ca XXIII). Rõ ràng là nhờ trí tuệ sáng láng mà Uylix đã đón nhận hạnh phúc một cách chắc chắn. Tuy nhiên Hôme còn thể hiện cái trí tuệ tuyệt vời này của nhân vật đến cùng. Đó là việc Uylix lo nghĩ đến cách đối phó với gia đình của bọn cầu hôn. Nói theo Nguyễn Văn Khoả thì "tinh thần cảnh giác này của chàng vượt xa nữ thần Atêna, bởi vì sau này khi gia đình bọn cầu hôn nổi dậy đòi trả thù, Atêna đã không biết nên giải quyết thế nào, phải bay về trời xin Zơx ban cho một lời chỉ dẫn".

Như vậy ta phải kết luận là "Uylix trí tuệ" vượt hơn cả thần linh chăng ?

b) Uylix – biểu tượng của những tình cảm cao quý đẹp đẽ của người Hi Lạp thời đại Hôme

Các nhà nghiên cứu cho rằng Hôme xây dựng nhân vật Uylix nhiều "tính người" hơn Asin. Theo Pie Đơrămbêzơ (Pierre Derambez) thì nhân vật này là một trong số những nhân vật gắn bó và tiêu biểu cho cái mà người ta gọi là chủ nghĩa Hi Lạp. Đồng thời đặc điểm nổi bật nhất của Uylix là "tính nhân bản sâu sắc".

---

(1) Theo Nguyễn Văn Khoả trong *Anh hùng ca của Hôme*, đó là các bước : giấu kín tung tích, điều tra tình hình, gây hi vọng và niềm tin, bày mưu giết bọn cầu hôn.

Tình cảm cao quý trước hết cần phải nhắc đến ở nhân vật này là tình yêu quê hương đất nước. Mảnh đất của người Lôtôphagiơ cầm chân người khách lạ bằng một loại thức ăn kì quái ; ai ăn vào thì quên mất quê hương, không còn nhớ đến nơi chôn rau cắt rốn của mình, không nghĩ đến đường về. Đó là một thứ "thuốc lú" làm người ta mất gốc. Uylix đã nhất quyết không ăn thứ thức ăn tai hại này và cố ngăn giữ các bạn đồng hành để bảo vệ tình cảm quê hương trong trái tim họ.

Hòn đảo thần tiên của nữ thần Calipxô và cuộc sống bất tử mà cả loài người thèm muốn cũng không ngăn được chàng nhớ tới quê hương và mái ấm gia đình.

Sở dĩ không thể có hạnh phúc nào, xứ sở đẹp đẽ nào có thể quyến rũ được chàng vì đối với Uylix "chỉ có nơi quê nhà là đẹp hơn cả".

Qua nhân vật Uylix, Hôme đã cụ thể hoá tình yêu đất nước quê hương và đã thể hiện những cảnh tượng rất thực, rất đẹp đúng với diễn biến tâm lí của con người : Uylix vừa đặt chân lên quê nhà, đã cúi xuống hôn mảnh đất quê hương. Hôme đã làm ta xúc động, nhân vật của ông không chỉ thể hiện cái anh hùng mà còn thể hiện cái cao cả, do đó hình tượng nghệ thuật Uylix là hình tượng mang tính thẩm mĩ sâu sắc.

Uylix còn là con người tiêu biểu cho tình cảm vợ chồng thuỷ chung son sắt. Tình cảm này gắn liền với tình yêu quê hương đất nước của chàng. Nữ thần Calipxô trẻ đẹp, đảo Oghizi là chốn thần tiên, nữ thần lại hứa ban cho chàng cuộc đời bất tử nhưng Uylix một mực chối từ. Bảy năm trời ở Oghizi là cả một thử thách lớn lao và Uylix đã vượt qua thử thách đó, giữ vững tấm lòng sắt son, ngày nào cũng như ngày nào đều ra "ngồi trên những tảng đá ở bờ biển, mắt đăm chiêu nhìn biển khơi không sinh nở mà nước mắt tuôn trào".

Thái độ đó khiến Calipxô tự ái và trách móc Uylix hững hờ với nàng vì nữ thần "tự hào" về vóc dáng và vẻ đẹp của mình và cho rằng vợ Uylix chỉ là người đàn bà trần tục làm sao sánh được với thần linh. Nhưng Uylix đã tỏ bày tấm lòng mình rất chân thật : vợ chàng thua kém nữ thần về mọi mặt nhưng chàng chỉ mong được nhìn thấy ngôi nhà của mình trong ngày trở về. Sự son sắt thuỷ chung này buộc Calipxô phải trả chàng tự do sau 7 năm cầm giữ.

Đến đảo Phêaxi của nhà vua Ankinôôx cũng vậy, xứ sở giàu có hiếu khách và nhất là công chúa Nôzica thật đẹp đẽ đáng yêu đã "thầm yêu trộm nhớ" Uylix. Nhưng Uylix chỉ "lựa lời mà nói" để lấy lòng nàng, để cho Nôzica giúp đỡ mình trong cơn hoạn nạn mà thôi. Cũng với trí tuệ sáng láng đó, chàng đã tính toán giữ gìn trên con đường đi về cung điện vua Ankinôôx, sao cho người ta khỏi nghi ngờ mối quan hệ giữa công chúa và chàng, để khỏi hại đến thanh danh người con gái.

Vợ của Uylix dưới ngòi bút của Hôme cũng là một người vợ lí tưởng. Chung thuỷ chờ chồng 20 năm trời, nàng đã đương đầu với bao nhiêu

khó khăn đau khổ. Nàng đã dùng mưu kế đánh lừa bọn cầu hôn trong 4 năm trời đằng đẳng. "Tấm vải Pênêlôp" đã trở thành câu ngạn ngữ của phương Tây để chỉ lòng thuỷ chung chờ đợi của người vợ đối với người chồng xa cách. Hơn thế nữa, khi Uylix đã trừng phạt bọn cầu hôn, đã lấy lại cương vị của mình trong gia đình Pênêlôp, nàng vẫn chưa vững dạ, nàng vẫn sợ bị lừa nên phải tạo ra chuyện chiếc giường để thử chàng. Cuối cùng khi biết rõ là Uylix rồi thì nàng mới "nhào vào lòng chàng, vòng tay ôm cổ chàng, hôn lên trán chàng rồi khóc nức nở". Pênêlôp là một hình tượng nhân vật đẹp đẽ của Hôme, là hiện thân của sự khôn ngoan và tình yêu chung thuỷ son sắt.

Ngoài những tình cảm tốt đẹp trên, *Ôdixê* của Hôme còn đề cập đến lòng hiếu khách, tình thương đối với người nghèo khổ, tình chủ tớ sâu nặng, tình phụ tử, lòng căm thù sự phản bội... Tất cả những cái đó thể hiện quan điểm đạo đức của con người thời đại Hôme và cho đến ngày nay vẫn còn có tác dụng tích cực.

c) Phong cách sử thi thể hiện trong trường ca "Ôdixê" của Hôme

Vì sự khác biệt có tính chất cơ bản giữa một bản anh hùng ca chiến trận và một bản anh hùng ca của cuộc sống hoà bình nên *Ôdixê* của Hôme ngoài những đặc điểm chung của nghệ thuật sử thi như trường ca *Iliat*, vẫn có những đặc điểm riêng khác *Iliat*.

Hai bản trường ca đều có tính hoành tráng và đồ sộ chỉ khác là *Iliat* tập trung ở cảnh chiến trận hào hùng còn *Ôdixê* mô tả cuộc chiến đấu một mất một còn giữa con người và biển cả. Về tính tự sự của nghệ thuật sử thi thì *Ôdixê* cũng giống như *Iliat* được sáng tác với nhu cầu chính là "truyền miệng".

Cũng giống như trong trường ca *Iliat*, bút pháp tả thực của *Ôdixê* cũng tái hiện bức tranh của cuộc sống xã hội thời đại bấy giờ với những phong tục tập quán, yến tiệc, cuộc đấu, trò chơi, văn nghệ, cung điện, cảnh vườn, biển cả, bão tố, cảnh sống gia đình v.v... Và cũng giống như trong *Iliat* bên cạnh bút pháp tả thực vẫn có yếu tố hoang đường kì ảo như khi tác giả đề cập đến những mẩu chuyện về quái vật Xila 6 đầu 12 chân hay các Xiren có giọng hát không gì cưỡng được, hoặc mụ phù thuỷ Xiêcxê biến người thành lợn, Uylix xuống âm cung... Tuy nhiên, như chúng ta đã biết, cái thực cái hư ở đây quyện vào nhau, bổ sung cho nhau, do đó dù sự việc mô tả có hoang đường thế nào đi chăng nữa vẫn mang ý nghĩa hiện thực sâu sắc. Bọn khổng lồ Xiclôp một mắt ăn thịt người, chăn nuôi cừu để tự cung cấp thức ăn... trên một hòn đảo chưa có dấu chân người, đó là sự phản ảnh một vùng đất xa lạ mới khám phá được hãy còn dấu vết của một nền kinh tế tự cung tự cấp với những tộc người hình thù quái dị, sống man rợ khác với xứ sở Phêaxi giàu có, có nền sản xuất thương mại và hàng hải phát triển, nên con người ở đó văn minh hiếu khách hơn.

Có thể nói các mẩu chuyện hoang đường trong *Ôdixê* đều có cái nhân hiện thực phản ánh sự hiểu biết mơ hồ của người Hi Lạp đối với thế giới mới lạ mà họ đang tìm hiểu. Xpăngđali, một nhà hàng hải của thế kỉ trước, khi đọc tới đoạn Hôme tả con quỷ Xila có tiếng kêu như "tiếng chó sủa" thường từ trong hang thò 6 cái đầu ra bắt người, với tính hiếu kì, ông đã đi thuyền tìm đến nơi ấy và ông đã viết lại trong tập kí sự của mình : "Tôi lấy một chiếc thuyền đi đến Xila. Đó là một núi đá rất cao, cách Mexin 12 dặm trên bờ bể Calabrơ... Mặc dù hôm ấy trời lặng gió, và còn cách 2 dặm, tôi đã nghe thấy những tiếng rào rào như tiếng chó sủa vẳng lên, làm cho tôi chú ý và cố tìm cho ra nguyên nhân. Núi ấy dựng đứng trên bờ biển, ở dưới có rất nhiều hang, mà cái hang đẹp nhất người địa phương gọi là Đơragara. Sóng dội dữ tợn vào hang, rồi lại rút ra làm cho khắp nơi xao động, và tạo ra một thứ tiếng rào rào khi người ta nghe xa".

Điều khác với *Iliat* là bút pháp trữ tình trong trường ca *Ôdixê* được vận dụng nhiều hơn và vì vậy cũng gây nên những tác động khác hơn đối với người đọc. Những vất vả gian truân của Uylix, lời thở than của nhân vật, tình cảm dạt dào cao quý được biểu lộ và thể hiện sâu đậm làm xúc động lòng người.

Ở đây cũng phải nhấn mạnh sự khác biệt ở bút pháp miêu tả giữa *Iliat* và *Ôdixê* là ở chỗ trong *Ôdixê* tính khách quan trong cách miêu tả không còn nữa. Chính nghĩa và phi nghĩa đã phân biệt được. Bọn khổng lồ man rợ ăn thịt người, mụ phù thuỷ độc ác, sức quyến rũ chết chóc của các Xiren, những tên cầu hôn xấu xa, những gia nhân phản chủ... đó là những lực lượng phi nghĩa cần phải đấu tranh tiêu diệt. Đối lập lại là những người yêu đất nước, người chồng và người vợ thuỷ chung, đứa con đi tìm cha, người đầy tớ trung thành, một nàng công chúa từ tâm, một ông vua nhân hậu hiếu khách... Đó là lực lượng chính nghĩa đáng biểu dương ca ngợi.

Và đặc trưng đó đã chi phối cách xây dựng nhân vật của tác giả. Hình tượng người anh hùng Uylix là hình tượng trung tâm của thiên anh hùng ca, là nhân vật mang lí tưởng thẩm mĩ của thời đại, nên từ ngoại hình đến nội tâm, từ sức mạnh vật chất đến trí tuệ tuyệt vời đều là hiện thân của cái hùng, cái cao cả, cái tốt đẹp.

Các nhân vật phụ nữ tích cực trong *Ôdixê* được xây dựng mỗi người một vẻ - Nàng Pênêlôp thuỷ chung, khôn ngoan, thận trọng, vú già Oriclê tình nghĩa, từ tâm, công chúa Nôzica xinh đẹp, hiếu khách. Hình tượng Nôzica được các nhà nghiên cứu tán thưởng và cho rằng dù Hôme chỉ dành cho nàng một số đoạn thơ ngắn ngủi nhưng đấy là một hình tượng giàu tính thẩm mĩ. Đó là hình ảnh người thiếu nữ đầu tiên bước vào văn học, trong sáng dịu dàng, kín đáo nhưng vẫn nồng nhiệt. Cuộc gặp gỡ giữa nàng và Uylix trong cảnh trời nước là một trong những cảnh thi vị của tác phẩm.

Có thể nói anh hùng ca của Hôme đã bao quát thực tế rộng lớn của thời đại ông. Hôme đã vận dụng tài tình đặc điểm nghệ thuật sử thi và cùng với sự sáng tạo của mình ông đã xây dựng được những nhân vật mang tính cách tiêu biểu cho con người thời đại, điều mà văn học dân gian thường khó đạt được. Tuy nhiên điểm chủ yếu khiến anh hùng ca của Hôme trở thành những tác phẩm bất tử, đứng hàng đầu loại sử thi anh hùng của thế giới là ở giá trị tư tưởng lớn lao của tác phẩm. Đó là lí tưởng thẩm mĩ của thời đại và con người thời đại mang những tư tưởng tình cảm tốt đẹp tràn đầy ước mơ và khát vọng cao cả. Chính vì vậy *Iliat* và *Ôdixê* không chỉ có giá trị ở chỗ nó là "bộ bách khoa toàn thư" về đời sống Hi Lạp cổ đại mà còn ở nội dung nhân bản rộng lớn của nó. "Hôme là người đầu tiên, là người ở giữa, và là người cuối cùng cung cấp cho trẻ em, người lớn và cụ già tất cả những gì mà mỗi người có thể rút ra được" (Dion Chrysostome).

CHƯƠNG BỐN

ESIN - XÔPHÔCLƠ - ƠRIPIT

(Eschyle – Sophocle – Euripide)

I – SỰ RA ĐỜI CỦA BI KỊCH HI LẠP

Bi kịch Hi Lạp là "một vẻ đẹp của Hi Lạp cổ đại" (Aritxtôt), là một thành tựu quan trọng bậc nhất của nền văn học Hi Lạp trong thời kì cổ điển của nó. Thể loại bi kịch là "một bước phát triển cao của nghệ thuật thơ ca" (Hêghen), nó ra đời dựa trên nhu cầu phản ánh hiện thực tất yếu của nghệ thuật, trên một hoàn cảnh lịch sử xã hội nhất định. Đó là thời kì từ thế kỉ thứ VI đến thế kỉ thứ IV tr.CN, thời kì tan rã của chế độ công xã thị tộc và bước đầu xác lập chế độ quốc gia thành bang (Etat – Cite) của xã hội chiếm hữu nô lệ. Thành bang Aten, nơi khai sinh ra những khúc đitirambơ (dithyrambe), nguồn gốc của bi kịch, là nơi đã chứng kiến một cách đầy đủ và điển hình nhất những diễn biến, những mâu thuẫn trong sinh hoạt xã hội, ý thức tư tưởng của quá trình hình thành, phát triển và tàn lụi của chế độ xã hội này. Ở thành bang này từ thế kỉ thứ VIII, VII tr. CN đã có những cuộc xung đột giữa tầng lớp quý tộc cầm quyền và nhân dân, tầng lớp bị trị. Cho nên thời đại mà bi kịch ra đời là thời đại mà chế độ dân chủ Aten phát triển đến cao điểm của nó, là chuẩn mực của toàn Hi Lạp với những cải cách nổi tiếng của Xôlông, Pizitxtơrat, Clixten, Périklex... Đó là thời kì diễn ra cuộc đấu tranh gay gắt giữa giai cấp chủ nô và nô lệ, giữa tầng lớp quý tộc ruộng đất, đại diện cho tư tưởng bảo thủ lạc hậu, độc tài chuyên chế, và tầng lớp chủ nô công thương cùng những người dân tự do, tiêu biểu cho trào lưu tư tưởng tự do dân chủ. Và đó cũng là thời kì nền văn hoá Aten phát triển về mọi mặt : những ngôi đền bằng đá cẩm thạch trắng, những tượng tạc bằng ngà voi và bằng vàng (tượng Zơx và Atêna) hay đúc bằng

đồng đồ sộ, những đồ gốm có những bức hoạ sinh động về các điển tích thần thoại... Thời kì thịnh vượng nhất của Aten là thời kì của tiếm vương Pêriklex (472 – 429 tr.CN). Sự thịnh vượng ấy chỉ chấm dứt khi có sự xâm lược của quân Ba Tư, của vua Đariuyx vào năm 490 tr. CN. Mintiađơ đã thống lĩnh quân đội Aten chặn đứng quân Ba Tư xâm lược ở Maratông, và 10 năm sau đó Têmixtôclơ lại cầm đầu quân đội Aten đánh lui hai đợt xâm lược của quân Ba Tư ở Xalamin và Platê. Nhờ đó mà Aten trở thành một thành bang sánh ngang và đối đầu với Xpactơ, không những thế còn được coi như một quốc gia lớn nhất của nhà nước Hi Lạp cổ đại. Đó cũng là thời kì nền kinh tế thương nghiệp, giao lưu buôn bán... của Hi Lạp nói chung và Aten nói riêng phát triển mạnh. Chưa kể dựa trên cơ sở sức lao động của nô lệ được tập trung, thủ công nghiệp và nông nghiệp cũng phát triển bảo đảm cho Aten và Hi Lạp một đời sống kinh tế ổn định hơn trước.

Tuy nhiên cái giá phải trả cho những thành tựu lớn lao đó của thời đại là sự hi sinh xương máu của những người bị áp bức, của nhân dân lao động và nhất là của giai cấp nô lệ. Đây là điểm mấu chốt của những xung đột xã hội giữa kẻ thống trị và người bị trị.

Về cơ bản, xã hội chiếm hữu nô lệ là xã hội tồn tại dựa vào sức lao động của nô lệ. Hàng trăm, hàng nghìn nô lệ lao động trong hầm mỏ, xưởng thủ công, trên đồng ruộng là thuộc quyền sở hữu của một chủ nô. Nguồn cung cấp nô lệ là tù binh của các cuộc chiến tranh, là các chợ buôn nô lệ, là số người tự do mắc nợ quá hạn không trả được bị biến thành nô lệ. Nô lệ là thứ "công cụ lao động biết nói", số phận, cuộc sống của họ hoàn toàn phụ thuộc vào bọn chủ nô – giai cấp thống trị này đã đặt một ách áp bức và bóc lột cực kì tàn bạo lên đầu lên cổ người nô lệ. Nô lệ không chỉ lao động cật lực để nuôi sống giai cấp ăn bám này mà còn là phương tiện giải trí, và có khi mang cả tính mạng mình ra để làm trò mua vui cho bọn chúng. Chính vì vậy, từ mâu thuẫn giai cấp có tính chất cơ bản này của xã hội đã dấy lên những cuộc đấu tranh của người nô lệ chống lại bọn chủ nô thống trị. Bên cạnh đó là cuộc đấu tranh của những người dân tự do nghèo khổ đối với bọn thống trị giàu có. Chưa kể nội bộ giai cấp chủ nô cũng bị phân hoá, một tầng lớp chủ nô quý tộc ruộng đất thì mang tư tưởng độc tài chuyên chế và một bộ phận chủ nô công thương do hoạt động kinh tế mới giàu lên có tư tưởng tự do dân chủ. Bộ phận này sẽ đi với những người dân tự do để chống lại bọn chủ nô quý tộc ruộng đất. Vì vậy ở Hi Lạp và ở Aten phong trào đấu tranh cho tự do dân chủ chống độc tài chuyên chế cũng sôi nổi khắp nơi kéo dài suốt mấy thế kỉ. Bi kịch Hi Lạp đã ra đời trong bối cảnh lịch sử đó.

Xã hội Hi Lạp cổ đại từ chế độ cộng đồng thị tộc chuyển lên chế độ chiếm hữu nô lệ, đó là một bước phát triển mới. Một xã hội có tổ chức cao hơn, sức lao động của con người được tập trung hơn là cơ sở cho sự

phát triển về mọi mặt kinh tế, chính trị, quân sự và văn hoá. Tuy nhiên để có được bước tiến đó, nhân dân Hi Lạp, cũng như nhân loại nói chung phải trả giá khá đắt. Đó là xiềng xích của sự áp bức và bóc lột giai cấp, đó cũng là sự mở đầu cho kỉ nguyên những đau khổ của nhân loại. Những tấn bi kịch của cuộc sống đã phơi bày, và hiện thực đó yêu cầu phải có một loại hình nghệ thuật mới để phản ánh một cách đắt nhất, nêu rõ được bản chất của những xung đột gay gắt, quyết liệt "không sao hoà hoãn được" của cuộc sống – Đó là thể loại bi kịch.

Thêm vào đó, từ những xung đột xã hội ấy, khác với các xung đột giữa những cộng đồng đối địch nhau được phản ánh trong anh hùng ca, vai trò và ý thức xã hội của con người cũng đã đổi khác. Tinh thần dân chủ, tự do của thời đại, những đổi mới của nhà nước dân chủ chủ nô[1] đã gợi mở cho con người thời bấy giờ một cái nhìn mới đối với thế giới, đối với thực tại, đối với bản thân nó. Con người tự ý thức về vai trò của bản thân trong thế giới, trước cuộc đời, ý thức về thân phận nó. Những suy tư và khát vọng, những trăn trở và đấu tranh, tất cả những điều đó được trỗi dậy trong con người thời đại, trong "mẫu người mới" "có trình độ phát triển nhất định về chất người" hơn thời kì lịch sử trước đó, thời kì con người còn sống trong màn sương mờ của huyền thoại. Với sự thức tỉnh đó, nhận thức mới mẻ đó, con người thời đại dân chủ chủ nô của Hi Lạp cổ đại sẽ "gồng mình" đương đầu với số mệnh, với cuộc sống, chịu đựng những cuộc đụng độ "một mất một còn" trong những cuộc đấu tranh gay go quyết liệt. Mẫu người ấy đòi hỏi phải có một hình thức biểu hiện mới của nghệ thuật để đáp ứng được với những hiện thực sinh động. Do đó sự kết hợp giữa hai phương thức biểu hiện của văn học đã ra đời : đó là phương thức tự sự trong anh hùng ca và trữ tình trong thơ ca của thế kỉ VII và VI tr.CN để tạo nên "một phương thức biểu hiện thứ ba hoàn toàn mới và độc lập" : đó là hành động kịch, tức là sự phản ứng và cách giải quyết cuộc đấu tranh giữa hai cái đối lập" (Hêghen).

Buyse trong *Để bảo vệ thơ ca* đã nói : "Một nghệ thuật mới đã xuất hiện" đồng thời với sự "xuất hiện con người mới". Và đó cũng là nguồn gốc xã hội đích thực của sự ra đời của bi kịch. Tuy nhiên cũng giống như các loại hình nghệ thuật khác, khi mới phôi thai bi kịch đã vay mượn hình thức biểu diễn của đội đồng ca đitirambơ[2] của lễ tế thần Điônizôx – thần rượu nho, thần say, thần hoan lạc. Chính vì bi kịch Hi Lạp ra đời trên cơ sở những hình thức biểu diễn của ca khúc của lễ tế thần này nên một số nhà nghiên cứu theo quan điểm duy tâm đã giải thích nguồn

---

(1) Nhà nước chiếm hữu nô lệ của Hi Lạp cổ đại thường được các nhà sử học gọi là nhà nước dân chủ chủ nô vì nó thực hiện chế độ dân chủ theo đường lối của giai cấp chủ nô.

(2) Dithyrambe là ca khúc trữ tình được hát và múa trước bàn thờ thần trong các buổi tế lễ thần Điônizôx.

gốc của bi kịch là tôn giáo. Đó là một sự ngộ nhận do chưa đi sâu vào cội rễ của vấn đề : lễ tế vị thần rượu nho này. Những khúc đitirambơ trữ tình thường được biểu diễn di động, hát và múa trước bàn thờ thần. Những bài hát điệu múa mang nội dung than thở cho cuộc đời gian truân bi thảm của thần hoặc ca ngợi quyền lợi, công đức của thần, những chiến công và sự tái sinh của thần. Bên cạnh những bài hát điệu múa buồn này, ca khúc đitirambơ cũng có những bài hát điệu múa vui nói về đoàn tuỳ tùng vui nhộn của thần. Ban đồng ca có đội trưởng, có hoá trang và các thành viên trong ban đồng ca khoác da dê, uốn éo bắt chước điệu bộ của con dê khi nhảy múa ca hát. Vì thần Điônizôx, con của Zơx, đã từng đội lốt dê trước khi là vị thần đầy quyền lực. Chính từ đó mà có chữ Tragédie (bi kịch) bao gồm hai thành phần tragos, có nghĩa là con dê, và Odes, có nghĩa là bài ca - bài ca con dê. Tại sao người ta lại chọn thần Điônizôx để tế lễ long trọng và ca hát nhảy múa như vậy chứ không chọn một vị thần nào khác ? Ở Hi Lạp cổ đại lễ tế thần này diễn ra trong 6 ngày. Ba ngày đầu dành cho sự biểu diễn của ban đồng ca đitirambơ trước bàn thờ thần và đi lưu động biểu diễn ở các địa điểm khác, ba ngày sau là dành cho việc thi diễn kịch. Đó là "những ngày hội Điônizôx", thuyền bè khắp nơi tấp nập đổ về Aten. Người ta đội những vòng hoa lá trên đầu và trong hơi men ngây ngất của rượu nho, náo nức đi xem ban đồng ca biểu diễn và dự các cuộc thi kịch. Đề tài và nội dung các vở kịch đầu tiên đều xoay quanh cuộc đời thần Điônizôx, sau này mới mở rộng ra các đề tài khác của thần thoại hoặc của thực tế cuộc sống.

Nhân dân Hi Lạp sở dĩ chọn thần rượu nho Điônizôx để thờ cúng tế lễ trọng thể như vậy vì vị thần này gắn liền với bộ phận sản xuất nông nghiệp quan trọng nhất của họ : nghề trồng nho và làm rượu nho. Do đó sau những vụ nho bội thu, lễ tế thần càng được tiến hành tưng bừng. Đó là ngày hội của toàn dân. Điônizôx khác đa số các vị thần khác ở chỗ đây là một vị thần bình dân và cuộc đời thần vô vàn gian nan khổ ải, thần có một đoàn tùy tùng vui nhộn thể hiện sự hoan lạc vui sống. Cho nên nhân dân lao động trồng nho đã tìm thấy sự "đồng điệu" trong những ca khúc hát về cuộc đời vị thần này. Họ đã gửi gắm niềm vui nỗi buồn của mình trong những bài ca điệu múa ấy. Ca vui là niềm hoan lạc của họ sau một vụ nho bội thu, số bài ca này ít. Còn bài ca buồn nói về cuộc đời gian nan, đau khổ của thần là sự thể hiện cuộc đời một nắng hai sương gian nan vất và của người lao động trồng nho. Số bài hát buồn này nhiều và là chính. Những khúc ca vui sẽ là nguồn gốc của hài kịch, còn những khúc ca buồn sẽ là nguồn gốc của bi kịch. ...

"Niềm đắm say của Điônizôx... hình như đã được phác hoạ lên những tình cảm mà bi kịch sau này nuôi dưỡng : nỗi đau khổ, niềm sợ hãi, lòng thương xót. Và đặc biệt cuộc đời của Điônizôx có nhiều chi tiết mang

tính kịch, mang sắc thái quần chúng hơn, phong phú hơn về những nỗi đau khổ..." (Luyxiêng Đubêch – *Lịch sử tổng quát của nghệ thuật kịch*).

Loại hình bi kịch sở dĩ vay mượn hình thức biểu diễn của đội đồng ca thờ thần Đitirambơx (một tên khác của Điônizôx) là vì trong hàng loạt đội đồng ca ca ngợi các vị thần khác nhau, chỉ có loại đitirambơ chứa đựng nhiều yếu tố gần gũi với những yêu cầu của sự biểu hiện bi kịch.

"Chính những bài ca buồn thảm về cuộc đời đau khổ của Điônizôx là mầm mống của bi kịch" (Abramôvich). Cho nên, đi sâu nghiên cứu, các nhà nghiên cứu phái duy vật đều thống nhất là kịch nói chung và bi kịch nói riêng bắt nguồn từ lễ tế thần rượu nho Điônizôx, là bắt nguồn từ công việc lao động trồng nho, một trong những ngành lao động nông nghiệp quan trọng ở Hi Lạp.

Về sự khởi đầu của bi kịch sử gia Pluytac (46 – 126 sau CN), khi viết về chính khách Xôlông, đã nhận định :

"Texpix (Thespis) bắt đầu cho bi kịch hoạt động. Sự mới mẻ của cảnh trí này thu hút đám đông, mặc dù đó chưa phải đã là việc tổ chức tập dượt hay thi diễn..."[1].

Về một phương diện nào đó có thể nói nghệ thuật sân khấu của người Hi Lạp có nguồn gốc từ những "drame épique"[2] của anh hùng ca Hôme vì việc kể chuyện thường bị cắt ngang bởi những đoạn thuyết lí của các nhân vật, những đoạn độc thoại và thường là đối thoại. Tuy bi kịch không trực tiếp ra đời từ anh hùng ca, bởi vì nó có gốc rễ từ loại hình đitirambơ của Ariông – thi sĩ trữ tình của thế kỉ thứ IV tr. CN đã nổi tiếng trong một giai thoại kì thú[3] rất phổ biến ở Hi Lạp cổ đại.

Bên cạnh đó cũng phải kể đến những sinh hoạt mang tính chất lễ nghi tôn giáo của người Hi Lạp thời đó cũng chứa đầy tính kịch. Thí dụ như ở đảo Đêlôx, vũ khúc "Gruyơ" (Grue) để kỉ niệm những bước đi quanh co của anh hùng Têzê trong cung điện Labiranhtơ của đảo Cret, hay ở Đenphơ, lễ nghị "Septérion" diễn lại cuộc chiến giữa Apôlông và quái vật Pilông.

Khúc đitirambơ được hát và múa bởi ban đồng ca trước bàn thờ thần Điônizôx. Bàn thờ này thời đó thường được đặt ở trung tâm dàn nhạc gồm có đàn, sáo, trống.

---

(1) Theo Flacelière : *Histoire littéraire de la Grèce*, Fayard, Paris, 1962.

(2) Trong trường ca Hôme có những đoạn miêu tả mang tính chất kịch nên các nhà nghiên cứu gọi những đoạn ấy là "kịch anh hùng ca".

(3) Họ nói Ariông là người sáng tác đitirambơ và đàn xita hay nổi tiếng, ông đi đây đi đó biểu diễn thu được rất nhiều của cải. Trong một chuyến vượt biển trở về quê hương, các thuỷ thủ muốn cướp của cải của ông, ông xin được gảy đàn một lần cuối và sau đó lao xuống biển. Tiếng đàn của ông làm một con cá heo say mê đã ghé lưng chở ông vào đất liền.

Texpix xuất đầu lộ diện vào năm 560 tr.CN, còn những cuộc thi diễn chính thức thì vào khoảng 534 tr.CN, cuối thời chấp chính của Pizitxtơrat. Và chính Texpix là người đã tách từ đội đồng ca ra người diễn viên thứ nhất làm tăng cường chất đối thoại và yếu tố diễn xuất của kịch. Vì một diễn viên này có thể diễn nhiều vai kế tiếp tạo điều kiện cho ban đồng ca thay đổi bài hát của mình. Hành động kịch tuy còn chưa cao nhưng đã tồn tại. Theo *Nghệ thuật thi ca* của Hôrax thì thoạt đầu các diễn viên chưa mang mặt nạ, sau này mới sử dụng. Texpix đã đưa ban đồng ca lên một chiếc xe bò và lưu diễn di động ở các khu vực trước khi trình diễn ở Aten. Và có lẽ chính ông thủ vai diễn viên hay đội trưởng đồng ca, đạo diễn, người chỉ huy vũ khúc.

Và cũng ở buổi ban đầu này, thời kì Texpix và cả sau đó một thời gian nếu một diễn viên có thể đóng nhiều vai thì đội đồng ca cũng có thể thủ vai nhiều nhóm người khác nhau, khi thì là nhóm tuỳ tùng của vua Laiôx, khi thì là của Êđip, của Etêôclơ hay Pôlinix – con Êđip.

Ba vở bi kịch dự thi phải cùng chung một đề tài nên được gọi là "bộ ba vở kịch liên hoàn", ngoài ra lại có một vở hài kịch nhỏ gọi là kịch xatirơ (drame satyrique). Ban đầu đề tài của các vở kịch dự thi lấy từ cuộc đời thần Điônizôx sau này mở ra cho các truyền thuyết khác và cả trong đời sống thực tế.

Về Texpix ta không còn giữ được vở kịch nào. Sau ông có Phrinicôx (Phrynichos) tiếp tục phát triển và sáng tác kịch. Ông có những vở như *Milê thất thủ* ghi lại sự kiện lịch sử có thật về việc quân Ba Tư đàn áp thắng lợi cuộc khởi nghĩa của nhân dân Milê, một thành bang Hi Lạp bên bờ Tiểu Á. Vở kịch gây xúc động mạnh mẽ trong dân chúng đến mức chính quyền phải phạt vạ tác giả vì đã phơi bày sự thất bại thê thảm có thể làm dân chúng mất niềm tin ở nhà nước. Một vở khác của ông nữa là *Những người phụ nữ xứ Phênixi* cũng lấy đề tài về cuộc chiến tranh Hi–Ba. Tác giả ca ngợi chiến thắng của quân Hi Lạp với tên tuổi của nhà quân sự lỗi lạc Têmixtôclơ. Tiếc rằng cho đến ngày nay các vở đó không còn được lưu lại.

Cũng ở buổi đầu này với Texpix, Phrinicôx, sân khấu còn đơn giản, chỉ cần một khoảng đất trống hình tròn có bối cảnh thiên nhiên thích hợp để đặt bàn thờ thần và thế là đội đồng ca có thể hát múa, trình diễn xung quanh bàn thờ. Dàn nhạc gồm có đàn xita, đàn lia, sáo đôi, trống... cũng ở liền ngay chỗ bàn thờ. Khán giả thì ngồi xung quanh hoặc ở dưới mặt đất, hoặc nếu điều kiện cho phép thì trên những sườn đồi. Và sân khấu chỉ chính thức ra đời khi người diễn viên thứ nhất tách ra khỏi đội đồng ca và đề tài kịch không còn bị câu thúc trong khuôn khổ truyền thuyết về thần Điônizôx. Vào khoảng giữa thế kỉ thứ V tr.CN yếu tố đối thoại và diễn xuất của kịch càng được tăng tiến khi Esin và Xôphôclơ tăng con số diễn viên lên 2 và 3. Lúc đó sân khấu đã phải đổi khác. Diễn

viên đứng trên bục cao hơn cho khán giả dễ nhìn thấy, đồng thời lại gần dàn nhạc, nơi có đội đồng ca, để việc đối thoại được dễ dàng. Và sân khấu được thiết kế quy mô hơn, thường địa điểm được chọn là một sườn đồi để việc thiết kế các bậc ngồi cho khán giả thoai thoải theo hình rẻ quạt được tiện lợi. Sàn diễn hình tròn xây dựng dưới chân đồi, ở phía trước quay mặt ra khán giả là hàng ghế tựa khá rộng có tay dựa, đặt gần dàn nhạc dành cho các vị tai mắt của chính quyền, phía sau có các tấm chắn có vẽ hình vừa dùng làm bức phông vừa dùng che chỗ diễn viên náu mình để thay đổi phục trang và từ đó xuất hiện. Lúc đầu sân khấu được xây bằng gỗ, sau vì xảy ra tai nạn, người ta xây bằng đá tảng. Hiện nay còn lại những sân khấu có quy mô chứa 17.000 người (nhà hát Aten), có sân khấu chứa được tới 44.000 người (nhà hát Êpiđoro). Sở dĩ vậy vì người Hi Lạp ham thích kịch, hàng năm người ta đều có tổ chức thi diễn kịch để trao giải – 6 ngày hội Điônizôx thì 3 ngày đầu dành cho sự hoạt động của đội đồng ca, còn 3 ngày sau là dành cho việc thi diễn, mỗi ngày diễn tác phẩm dự thi của một tác giả (gồm có 3 vở bi kịch liên hoàn và 1 vở hài kịch xatiro). Sau đó Ban giám khảo (mà đứng đầu là một viên accôngta do chính quyền cử ra) tuyên bố giải nhất, nhì hay ba. Người được giải sẽ được nhận vinh quang rất lớn là được khắc tên vào bia đá, diễn viên và tác giả được đội hoa lên đầu và công kênh lên vai trong sự chúc mừng nhiệt liệt của quần chúng. Đó là phần thưởng tinh thần quan trọng chứ giải thưởng về vật chất thật không đáng kể. Chính quyền Aten, nơi tổ chức thi diễn, ủng hộ sự phát triển của kịch, không chỉ tổ chức việc tập hợp các vở kịch dự thi, chọn lựa người đoạt giải, xây dựng nhà hát mà còn tạo điều kiện thuận lợi cho nhân dân đi xem. Họ xuất tiền cho nhân dân đi xem kịch. Bởi vì các nhà cầm quyền lúc đó thấy rằng "kịch làm cho người công dân trở nên tốt hơn" (Platông). Những chính trị gia của thời cổ đại này đã sớm nhận thức được tác động của sân khấu đối với cuộc sống xã hội của con người và đã không bỏ lỡ việc tận dụng cái phương tiện văn hoá sinh động này để hướng dẫn tư tưởng, tình cảm cho quần chúng.

Cũng ở buổi đầu phát triển này của bi kịch, vai trò của đội đồng ca rất quan trọng, thường là đại diện cho trí tuệ, tình cảm, tiếng nói của quần chúng, đứng ra phân tích tình huống, tường thuật sự kiện, khuyên giải nhân vật, tâm sự với khán giả, như ta thấy trong bi kịch của Esin. Vì vậy nó gần như hiện diện từ đầu đến cuối vở kịch, tham gia vào sự phát triển của hành động kịch, đội đồng ca lúc đó quả thật là "một chất liệu thực sự của bản thân cuộc sống..., là hình ảnh của nhân dân, một mảnh đất phì nhiêu để trên đó mọc lên những cá nhân" (Sile – *Nghệ thuật kịch*). Tuy nhiên vai trò quan trọng đó dần dần mất đi, điều đó đã thể hiện trong bi kịch Oripit, cho đến cuối thế kỉ VI tr. CN, thời kì chủ nghĩa Hêlen, thì nó hầu như bị lu mờ trước những xung đột của các nhân

vật lúc này đã tỏ rõ bản sắc cá nhân. Lúc đó diễn viên thôi không còn đối thoại với đội đồng ca nữa và chỉ đối thoại với nhau, hành động kịch khai triển hầu như độc lập với sự hiện diện của đội đồng ca.

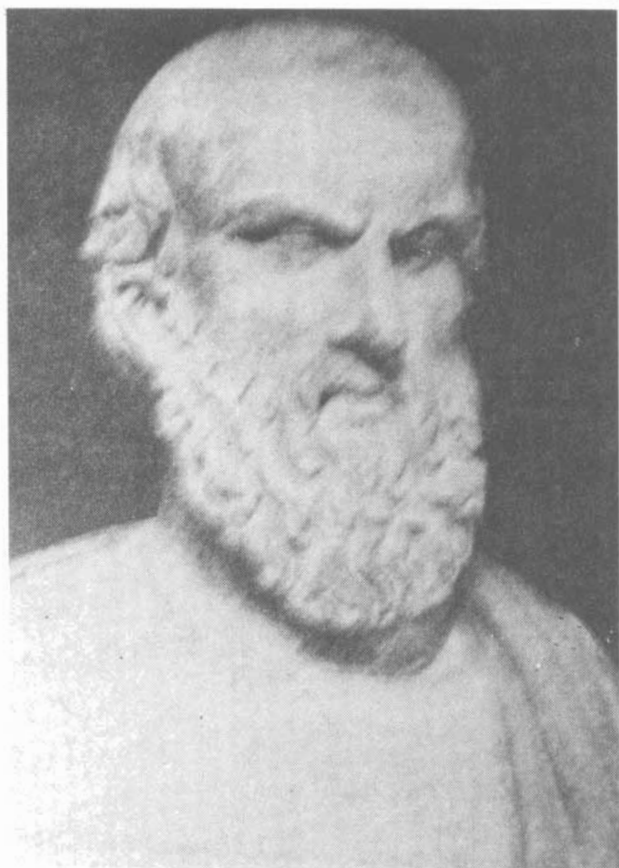
Nói đến sự phát triển của bi kịch Hi Lạp và những thành tựu lớn lao của nó là phải nói đến ba tác giả lớn, có tên tuổi bất tử : Esin, Xôphôclơ và Ơripit. Các nhà học giả cho rằng năm 480 tr. CN là một cái mốc đặc biệt quan trọng đối với bi kịch Hi Lạp. Vì đó là năm Esin, người được mệnh danh là "ông tổ của bi kịch", trong đoàn quân chiến thắng trận Xalamin trở về ; năm mà Xôphôclơ, nhà thơ hoàn hảo của bi kịch Hi Lạp, là chàng thanh niên trẻ tuổi, thành viên của ban nhạc chào mừng người chiến thắng ; còn Ơripit "nhà thơ bi thảm nhất trong các nhà thơ", thì còn là một chú bé oa oa cất tiếng khóc chào đời. Ba nhà thơ, ba cuộc đời, ba tính cách khác nhau nhưng sự nghiệp sáng tác của họ thể hiện sự phát triển, lớn mạnh và nhất là giá trị to lớn của bi kịch Hi Lạp. Cuộc đời của họ gắn liền với sự thăng trầm của nhà nước dân chủ chủ nô Hi Lạp và sáng tác của họ đã phản ánh hiện thực của thời đại với nội dung nhân văn sâu sắc và nghệ thuật kịch được các chuyên gia nguyên cứu sân khấu đánh giá là "khuôn mẫu" cho đời sau học tập dù nó còn có sự hạn chế về điều kiện lịch sử.

II – ESIN, NHÀ THƠ CỦA THỜI KÌ NỀN DÂN CHỦ MỚI HÌNH THÀNH

1. CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP SÁNG TÁC

Esin (525 – 455 tr. CN) xuất thân trong một gia đình quý tộc cũ (quý tộc ruộng đất) nhưng bản thân ông lại được tắm mình trong bầu không khí trong lành của thời đại, thời kì phát triển bồng bột của phong trào tự do dân chủ, của xu thế tiến bộ và văn minh, và nhất là của những cuộc chiến tranh vệ quốc vĩ đại của nhân dân Hi Lạp chống xâm lược Ba Tư, do đó Esin là một nhà thơ lớn tiến bộ đã thể hiện trong sáng tác của mình những tư tưởng tình cảm cao quý của thời đại.

Với sự hình thành của nhà nước chiếm hữu nô lệ, sự chuyển biến của xã hội từ dã man sang văn minh là cả một sự "thoát xác", có những mặt tích cực tiến bộ hạnh phúc, nhưng cũng phải trả giá bằng những tổn thất, đau thương. Esin đã chứng kiến cuộc xung đột giữa tầng lớp quý tộc ruộng đất, mang tư tưởng độc tài chuyên chế, muốn duy trì trật tự cũ của chế độ thị tộc, và tầng lớp quý tộc công thương kết hợp với những người dân tự do, tiêu biểu cho lực lượng tiến bộ của thời đại mới. Bản thân Esin vào những năm cuối đời mình đã chứng kiến cuộc xung đột



ESIN
(525 - 455 tr.CN)

gay gắt quyết liệt này. Đó là những cải cách vào năm 462 tr. CN của Ephiantơ, chính trị gia tiến bộ, một lãnh tụ xuất sắc của phong trào dân chủ của Aten, người đã biến hội đồng tộc trưởng Arêôpagiơ, gồm toàn thành phần quý tộc quyền thế, thành một tổ chức tôn giáo thuần tuý. Và bằng chứng của sự phản ứng quyết liệt của giai tầng quý tộc thị tộc này là cái chết của Ephiantơ. Ông đã bị ám hại một cách hèn nhát, và Nhà nước Aten thời kì này đạt những thành tựu to lớn về mặt chính trị, quân sự, kinh tế nhưng sau khi ổn định cũng nuôi mộng làm bá chủ Hi Lạp. Đó chính là nguyên nhân làm đứt đoạn mối liên minh giữa Aten và Xpactơ đã từng tồn tại trong cuộc chiến đấu chống đế quốc Ba Tư xâm lược thành bang Xpactơ. Về phía mình, Xpactơ cũng muốn biến Aten thành một nước chư hầu. Mầm mống của một cuộc nội chiến "huynh đệ tương tàn" đã được ấp ủ. Năm 461 tr. CN, Aten đã chính thức cắt đứt mối quan hệ với Xpactơ và bắt tay liên minh với thành bang Acgôx. Chiến tranh Pêlôpônezơ sau đó đã bùng nổ.

Esin đã sống và sáng tác trong hoàn cảnh đó. Gia đình ông tuy là một gia đình quý tộc cũ nhưng anh em ruột thịt của ông là những người yêu nước, có công với đất nước. Một người đã hi sinh anh dũng trong trận Maratông và một người khác đã được giao vinh dự chỉ huy chiếc chiến thuyền mở đầu trận thuỷ chiến lịch sử Xalamin.

Ông đã tham gia chiến đấu bảo vệ đất nước ở trận Maratông (490 tr. CN) và Xalamin (480 tr. CN). Ông thuộc vào thế hệ những chiến sĩ Maratông quả cảm anh hùng, thế hệ của những người Hi Lạp cao quý chân chính mà nhân dân thời đó và sau này nhắc đến với tất cả niềm kính trọng, sự ngưỡng mộ sâu sắc. Vì vậy khi Esin mất (455 tr. CN), người đương thời đã khắc trên bia mộ của ông dòng chữ ghi nhận chiến tích của ông khi đất nước lâm nguy và coi đó là điều đẹp đẽ nhất, hơn cả sự nghiệp văn chương đáng kể của tác giả.

... "Nơi đây yên nghỉ Esin, người con của Ophôriông, sinh ra ở Aten và qua đời trên cánh đồng màu mỡ Ghêla – khu rừng thiêng danh tiếng ở Maratông và người Metzơ (người Ba Tư – NTH) tóc dài có thể kể lại ngọn nguồn về lòng dũng cảm của người".

Esin bắt đầu sáng tác kịch năm 25 tuổi (500 tr. CN) và bắt đầu đoạt giải nhất trong kì thi năm 484 tr. CN. Những năm đầu của sự nghiệp sáng tác của ông chưa có gì đáng kể nhưng từ năm 472 tr. CN khi ông cho ra đời vở *Quân Ba Tư* thì danh tiếng lừng lẫy. Ông được mời đi để tổ chức công diễn nhiều nơi và sau đó hàng loạt những vở kịch giá trị xuất hiện. Ông sáng tác 90 vở kịch và ngày nay chỉ còn lại 7 vở. Thời gian trình diễn chính xác của từng vở thì chỉ biết được có 5 vở. Trừ *Quân Ba Tư* lấy đề tài thời sự nóng hổi của hiện thực thời đại, còn các vở khác đều lấy đề tài trong thần thoại. Đó là các vở : *Những người thiếu nữ cầu xin*, *Bảy tướng đánh thành Tebơ*, *Prômêtê bị xiềng*, và bộ ba vở kịch

Orexti gồm có *Agamemnông, Những người phụ nữ mang đồ tế lễ* và *Các nữ thần Ân đức.*

Vở *Những người thiếu nữ cầu xin* dự đoán được trình diễn vào khoảng 468 tr. CN, nhưng các nhà nghiên cứu căn cứ vào kết cấu tác phẩm cho rằng nó phải được sáng tác sớm hơn nhiều so với niên hiệu trên. *Những người thiếu nữ cầu xin* được tiên đoán là một trong bộ ba vở kịch liên hoàn và căn cứ vào kết thúc của nó, nó phải là tác phẩm mở đầu. *Những người thiếu nữ cầu xin* phản ánh thực tế lịch sử thời đại : tinh thần phản kháng đối với tính chất thô bạo cưỡng bức của chế độ hôn nhân tập đoàn, tàn tích của tập quán lạc hậu của xã hội thị tộc và khát vọng một cuộc đời trong trắng tự do của con người thời đại.

Bi kịch *Quân Ba Tư* trình diễn năm 472 tr. CN phản ánh chiến thắng Xalamin của người Hi Lạp và thất bại thảm hại của quân xâm lược Ba Tư. Vở kịch đã bộc lộ tinh thần tự cường dân tộc, thái độ "quyết tử cho tổ quốc quyết sinh" của nhân dân Hi Lạp và lên án những mưu đồ xâm lược. Nhà thơ còn đề cao Aten dân chủ đẹp đẽ bên cạnh một Ba Tư chuyên chế xấu xa của phương Đông.

Prômêtê bị xiềng là vở bi kịch vĩ đại của Esin ước đoán được trình diễn vào năm 469 tr. CN. Đó là tác phẩm thể hiện chủ nghĩa anh hùng của con người thời đại đấu tranh đến cùng cho tự do dân chủ, hạnh phúc và văn minh tiến bộ của con người.

Vở *Bảy tướng đánh thành Tebơ* diễn năm 467 tr. CN thể hiện lòng yêu nước nồng nàn và tinh thần chiến đấu hi sinh cho sự sống còn của đất nước. Nhân vật Êtêôclơ là một trong những hình tượng người anh hùng cao đẹp nhất của bi kịch Hi Lạp. Bộ ba vở kịch liên hoàn duy nhất còn lại của Esin là *Orexti* được trình diễn năm 458 tr. CN gồm 3 vở *Agamemnông, Những người phụ nữ mang đồ tế lễ* và *Các nữ thần Ân đức.* Đề tài của bộ bi kịch này lấy trong truyền thuyết về cuộc chiến tranh thành Tơroa. Nội dung bộ bi kịch nói về chuyện người anh hùng Agamemnông sau chiến thắng Tơroa trở về quê hương thì bị vợ là Clytemnextơrơ tư thông với Egixtơ hạ sát. Con trai của ông là Orextơ sau một thời gian biệt xứ đã trở về và giết mẹ để trả thù cho cha. Một toà án đã được mở ở Aten để xét xử con người phạm tội ác. Cuối cùng Orextơ được tha bổng. Chủ đề của vở bi kịch khá rõ ràng : đó là sự thắng thế của chế độ phụ quyền đối với chế độ mẫu quyền, một tàn tích của xã hội thị tộc cần phải đẩy lùi về quá khứ.

Esin được coi là "cha đẻ của bi kịch" vì ông không chỉ là người mở đường cho sự ra đời của thể loại này mà còn vì tác phẩm của ông đã đạt tới độ hoàn chỉnh nhất định, phản ánh được những nét nổi bật của cuộc sống và con người thời đại. Kịch của ông ra mắt vào đầu thế kỉ thứ V tr. CN thời kì Aten sống trong vòng hào quang rực rỡ.

Không khí sục sôi của thời đại, cuộc đời chiến đấu ra sinh vào tử vì nghĩa lớn của bản thân khiến văn nghiệp của ông mang một mục đích phục vụ cao quý. Esin là nhà thơ chiến sĩ. Chất chiến đấu của thi phẩm ông bừng bừng ánh sáng của công lí, chính nghĩa, của những tình cảm cao đẹp tạo nên cái "hùng" vừa mang cả cái bi tráng mà những người đương thời không sao sánh kịp. Êtêôclơ là hình tượng người anh hùng vệ quốc trong *Bảy tướng đánh thành Tebơ*. Hình tượng của tập thể nhân dân Hi Lạp trong *Quân Ba Tư* đã thể hiện cái hào khí của thời đại Esin, thời đại những chiến sĩ Maratông không lùi bước trước quân thù, "quyết tử cho tổ quốc quyết sinh" : "Tiếng kèn vang lừng càng như dội lửa vào lòng quân sĩ. Liền đó, tất cả các mái chèo Hi Lạp cùng một nhịp đập nước rào rào. Giây lát cả đội thuyền địch vun vút hiện ra trước mắt quân ta. Cánh bên phải chỉnh tề tiến lên trước, toàn đội thuyền ập đến sau, đồng thời nghe rõ tiếng hô lớn "Hỡi các con dân Hi Lạp, hãy giải phóng tổ quốc, giải phóng vợ con cùng bàn thờ thần linh của ông cha và mồ mả tổ tiên của ngươi : trận chiến đấu hôm nay là trọng đại hơn hết thảy"[1].

Esin qua *Quân Ba Tư* đã nói lên đặc điểm nổi bật thời bấy giờ của người Hi Lạp là "gắn bó với tự do còn hơn là với mạng sống..." (Hêrôđôt). Trận Xalamin mà *Quân Ba Tư* đề cập đến là một chiến công oanh liệt của Hi Lạp chống quân xâm lược Ba Tư, một đế quốc lớn của Châu Á. Esin đã mô tả chiến trận này với cái nhìn bao quát và cụ thể mà theo các nhà nghiên cứu còn hơn cả sử gia Hêrôđôt.

Chính nghĩa phải chiến thắng phi nghĩa – với sức mạnh của chân lí muôn đời ấy, quân Hi Lạp chỉ có hơn 300 chiến thuyền nhỏ mà đã chiến thắng quân Ba Tư với những hơn 1000 chiến thuyền cỡ lớn. Kẻ gieo gió sẽ gặt bão, lời thơ của Esin lồng lộng tinh thần của thời đại, tinh thần tự cường tự chủ không một bạo lực nào có thể dập tắt.

Với đề tài thời sự nóng hổi của cuộc chiến tranh Hi – Ba, bi kịch *Quân Ba Tư* của Esin đã gợi lên niềm tự hào dân tộc sâu sắc, không chỉ thể hiện một chiến công oanh liệt của nhân dân Hi Lạp trong cuộc chiến đấu chống xâm lược Ba Tư mà còn khẳng định chiến thắng của sự văn minh tiến bộ đối với cái dã man lạc hậu.

Bi kịch của Esin còn phản ánh trào lưu dân chủ tự do đang phát triển bồng bột của thời đại. Sự phát triển này làm cho mâu thuẫn giai cấp càng trở nên gay gắt – Mâu thuẫn giữa tầng lớp chủ nô thống trị và người nô lệ bị trị, mâu thuẫn giữa tầng lớp quý tộc ruộng đất với tầng lớp quý tộc công thương cùng những người dân tự do. *Những người thiếu nữ cầu xin* của Esin đã thể hiện khát vọng tự do trong việc trốn chạy và ghê tởm cuộc hôn nhân cưỡng bức của 50 chàng trai thô bạo, con

---

(1) *Tuyển tập kịch Esin*, Văn học, Hà Nội, 1967.

Egiptôx. Họ chạy trốn để khỏi phải làm nô lệ cho những người con trai của Egiptôx, họ trốn chạy vì "có ai lại muốn trả tiền để mua một ông chủ không"(1).

Tự do của cá nhân, của người bị trị, tự do của một dân tộc, một đất nước, đó là những điều Esin – nhà thơ chiến sĩ – đã đặt ra trong sáng tác của ông. Điều đó cho ta thấy ở những người nghệ sĩ vĩ đại, nguồn gốc xuất thân đôi khi không làm giảm sút được sức mạnh của tư tưởng tình cảm cao quý thể hiện trong sáng tác của họ. Sức mạnh được tạo nên do xu thế phát triển tất yếu của lịch sử. Nguồn gốc "quý tộc ruộng đất" của Esin đã không còn chỗ đứng bên cạnh tầm cao của người nghệ sĩ lớn được tắm mình trong bầu không khí lành mạnh của thời đại. Vì vậy một Prômêtê (*Prômêtê bị xiềng*) của ông đã đứng ở tầm cao của thời đại để "thà bị xiềng xích" còn hơn là "làm nô lệ tay sai". Nhà thơ đã thể hiện một khát vọng tự do khổng lồ nơi vị thần khổng lồ bất tử.

Tự do là bạn của dân chủ, tinh thần tự do dân chủ hoà quyện trong thi phẩm của "người cha đẻ của bi kịch". Nền dân chủ Aten với những chính khách lỗi lạc lừng lẫy như Xôlông, Ephiantơ, Pêriklex..., "những người bạn của dân nghèo" đã in dấu ngay trong vở kịch đầu tiên, *Những người thiếu nữ cầu xin* của Esin. Câu trả lời của nhà vua Pêlagiơ với các nàng Đanaiđơ "cầu xin" sự che chở là một thí dụ : "Việc quyết định thật khó khăn... Điều các nàng cầu xin ta chẳng thể tự ý giải quyết mà không hỏi ý kiến nhân dân dù rằng ta có quyền".

Ca ngợi tự do dân chủ là phải lên án chuyên chế độc tài, nhà thơ chiến sĩ Esin đã thể hiện điều đó qua các vở bi kịch của mình, đặc biệt là bi kịch *Prômêtê bị xiềng*.

Orexti, bộ ba vở kịch liên hoàn còn lại duy nhất của Esin và cũng là của bi kịch Hi Lạp mang một giá trị riêng biệt. Nó phản ánh sự chuyển tiếp của xã hội Hi Lạp từ xã hội cộng đồng thị tộc, những cộng đồng người sống theo huyết thống, sang xã hội chiếm hữu nô lệ, xã hội xây dựng trên cơ sở quyền sở hữu tài sản cá nhân. Bước tiến này của xã hội là cả một sự chuyển mình, "thoát xác" của nhân loại và nó có cái giá của nó. Cái giá đó là "máu" của Clytemnextơrơ (vợ Agamemnông, mẹ của Orextơ) phải đổ ra và nước mắt của Orextơ khóc người mẹ do chính tay mình giết "theo lệnh của thần thánh" để trả thù cho cha. Chế độ mẫu hệ, mối quan hệ xã hội có tính chất cùng dòng máu đã không còn giá trị nữa. Chế độ phụ quyền đi đôi với quyền sở hữu tư nhân của cải vật chất đã được khẳng định sức mạnh, lí do tồn tại của nó. Giá trị hiện thực có tầm khái quát của bộ ba vở kịch *Orexti* của Esin là ở đó.

Các nhà nghiên cứu cho rằng tư tưởng chủ đạo bao trùm lên toàn bộ sự nghiệp sáng tác của Esin là ý thức về sự thực hiện của Công lí. Nữ

---

(1) Eschyle : *Théâtre complet*, Garnier Flammarion, Paris, 1964.

thần Nêmêzix (Nemesis – nữ thần công lí) sẽ thực hiện quyền lực "xử phạt phân minh" của mình đối với kẻ có tội và người có công, đối với lực lượng chính nghĩa và phi nghĩa, cái xấu và cái tốt. Ý thức tư tưởng "công bằng đạo lí" đó khiến bi kịch ông mang cái vẻ cao quý, đẹp đẽ và ông trở thành người "giáo dục nhân dân" điều hay lẽ phải. Bi kịch cổ đại là bi kịch của số mệnh vì trong hầu hết các vở bi kịch, số mệnh chi phối cuộc sống của nhân vật và con người không sao thoát khỏi màng lưới bủa vây của số mệnh. Thần thánh cùng với số mệnh đè nặng lên cuộc sống của con người và quyết định tất cả. Tư tưởng ấy của thần thoại đã phả vào bi kịch Hi Lạp một tư tưởng định mệnh mang tính chất bi thảm, và tạo nên cái "bi" của phần lớn bi kịch – Trong bi kịch của Esin, "nhà thơ của thời kì nền dân chủ mới hình thành", số mệnh là cái tất yếu không thể tránh khỏi. Nó là cái "luật lệ" được định ra bởi thần thánh, bởi ba nàng Paccơ (3 nữ thần số mệnh còn có tên là Moara). Trong *Orexti* đó là sự nguyền rủa đối với giống nòi Atơriđơ[1], trong *Bảy tướng đánh thành Tebơ* là định mệnh đối với dòng dõi Eđip và trong *Prômêtê bị xiềng* đó cũng là điều đã được định sẵn...

Còn trong tác phẩm *Prômêtê bị xiềng* thì nhân vật toàn là thần thánh và từ thần Zơx đến thần Prômêtê đều phải cúi đầu trước số mệnh.

Tuy các nhân vật của Esin nhận thức số mệnh như một sự tất yếu nhưng họ hành động theo ý chí tự do trong cái tất yếu đó. Orextơ biết rằng nếu giết mẹ mình sẽ bị các nữ thần phục thù hãm hại nhưng vẫn hành động. Êtêôclơ biết rằng ra cổng thành thứ 7 sẽ gặp Pôlinixơ và sẽ chết trong cuộc đấu tranh "nồi da nấu thịt" nhưng vẫn ra – và nhất là Prômêtê, vị thần mang cái tên biết quá khứ, hiểu hiện tại và đoán được cả tương lai ấy thấy rõ rằng hành động của mình sẽ bị các thần trừng phạt nhưng vẫn hành động.

Trong bi kịch của Esin ý chí tự do của con người đã vươn lên trên cả số mệnh. Esin còn là "cha đẻ của bi kịch" vì mặc dầu còn những hạn chế về mặt bố cục (có tính chất đơn giản, nhất là ở những vở kịch đầu tiên), về mặt xây dựng tính cách nhân vật (tính cách nhân vật có sẵn, không có sự phát triển), và đôi khi thủ pháp nghệ thuật còn mang màu sắc "tự nhiên chủ nghĩa" nhưng nghệ thuật kịch đã được ông đặt những cơ sở đầu tiên khá vững chắc. Cách tả thực đi đôi với phương pháp hư cấu (*Quân Ba Tư*), giọng văn khi hùng tráng khi trữ tình, có sức truyền cảm đối với người nghe, người đọc, cách xây dựng những nhân vật sống động ghi tạc vào trí óc người xem (Êtêôclơ, Prômêtê) và những màn đối thoại sinh động thú vị (tiêu biểu là màn đối thoại giữa Prômêtê và Hecmex trong *Prômêtê bị xiềng*), đã khiến sự nghiệp sáng tác của ông xứng đáng

(1) *Tuyển tập kịch Esin*, Văn học, Hà Nội, 1967.

là những "viên gạch vàng" đặt nền móng cho toà nhà lớn bi kịch của nhân loại.

2. "PRÔMÊTÊ BỊ XIỀNG"

Đây là tác phẩm lớn nhất của Esin đã được nhiều nhà thơ, nhà văn của các thời đại sau này nghiên cứu và tìm nguồn cảm hứng. Nhưng ảnh hưởng của nó không chỉ đóng khung trong văn học thế giới mà còn mở rộng ra đối với cả các triết gia, chính khách có tầm cỡ nhân loại. Các Mac rất ưa thích Esin và đặc biệt nghiên cứu kĩ tác phẩm *Prômêtê bị xiềng*.

Vở bi kịch này ước đoán được trình diễn vào năm 469 tr. CN và căn cứ vào nội dung của nó, tất yếu nó phải nằm trong bộ ba vở kịch liên hoàn *Prômêtê lấy lửa*, *Prômêtê bị xiềng* và *Prômêtê được giải phóng*, và chắc chắn là có kèm theo một vở xatirơ nữa. Như vậy theo trình tự câu chuyện của thần thoại mà ai ai cũng đã nắm vững, vở kịch *Prômêtê bị xiềng* là sự tiếp nối của *Prômêtê lấy lửa* chăng ?

Trước Esin, ông thần khổng lồ này của thần thoại đã được đề cập đến trong tác phẩm *Thần hệ* (Théogonie) của Hêziôt, một nhà thơ nổi tiếng của Hi Lạp cổ đại sống trong khoảng thế kỉ thứ VIII tr. CN. Tuy nhiên trong *Thần hệ* (chuyện về các gia hệ thần và các anh hùng) Prômêtê được miêu tả còn tầm thường, mờ nhạt, tuy thần cũng lấy cắp lửa của chư thần đem xuống cho loài người. Mối quan hệ giữa vị thần này và loài người cũng chưa được Hêziôt thể hiện một cách rõ ràng sâu sắc. Với Esin, nhân vật Prômêtê đã hiện ra với một dạng vẻ khác hẳn. Đó là vị thần khổng lồ mang lí tưởng phụng sự nhân loại cao quý, có tinh thần đấu tranh bất khuất, có tình cảm nhân đạo bao la và là hiện thân của khát vọng tự do nồng cháy.

Tác phẩm mở đầu với cảnh Prômêtê bị xiềng xích và khép lại với cảnh Prômêtê bị trừng phạt tàn nhẫn. Nhân vật toàn là thần thánh, thế giới được mô tả là thế giới thần linh, nhưng sau màn sương kì ảo của huyền thoại hiện lên rõ mồn một hiện thực nóng bỏng của thời đại với những mối xung đột gay gắt quyết liệt. Không phải ngẫu nhiên mà ngay ở màn mở đầu, trừ thần thợ rèn Hêphaixtôx miễn cưỡng phải chấp hành mệnh lệnh đi xiềng Prômêtê là có tên tuổi, còn hai vị thần đi thi hành nhiệm vụ một cách đắc lực kia lại không có tên riêng cụ thể mà chỉ mang cái tên chung là Quyền lực và Bạo lực. Và cũng không phải ngẫu nhiên khi tác giả đã cho Prômêtê than thở cùng vũ trụ những gì Prômêtê đã làm để giúp loài người có cuộc sống văn minh hơn, tiến bộ hơn.

Xung đột kịch khai triển giữa một bên là Prômêtê – người bị trị mà chỗ dựa duy nhất là ý chí không khuất phục, trước sự ái ngại của ông già Đại dương và những giọt nước mắt xót thương của các nữ thuỷ thần

nêrêiđơ (hợp thành đội đồng ca), với một bên là Zơx – kẻ thống trị cùng với những tay sai hung hãn như Quyền lực, Bạo lực, tay sai miệng lưỡi như Hecmex... và những xiềng xích, sấm, sét, bão tố. Zơx tuy không xuất hiện trên sân khấu nhưng qua những mệnh lệnh, hành động ban ra và qua "dư luận" của các nhân vật thì những nét tính cách của một bạo chúa thống trị bằng uy quyền bạo lực một cách chuyên chế độc đoán thể hiện rất rõ rệt. "Ngoài Zơx ra không ai là người có tự do cả", "Zơx muốn biến sở thích riêng thành pháp luật"... Zơx đã sai xiềng xích Prômêtê, bắt Prômêtê phải chịu đựng cực hình.

Zơx còn sai Hecmex xuống tra khảo sự bí mật mà Prômêtê nắm được, một bí mật có thể đưa Zơx đến chỗ mất địa vị thống trị, và cũng vì không đạt được mục đích nên Zơx đã giáng sấm sét bão tố chôn vùi Prômêtê xuống địa ngục. Tác phẩm kết thúc ở cực hình tàn khốc này.

Đối lập với Zơx là Prômêtê. Nếu Zơx chuyên chế bạo tàn, độc đoán thì Prômêtê là hiện thân của tinh thần tự do dân chủ, của lòng nhân đạo bao la. Mang lí tưởng phụng sự nhân loại cao quý, Prômêtê đã chịu đựng cực hình tàn khốc, và ý chí không khuất phục trước cường quyền bạo lực đã đưa Prômêtê đến chỗ phải chịu đựng những sự trừng phạt ghê gớm hơn.

Prômêtê không chịu thoả hiệp với kẻ thù (không nghe theo lời khuyên của ông già Đại dương), Prômêtê "thà chịu xiềng xích trên vách đá" còn hơn "làm tên nô lệ tay sai của thần Zơx" – Hình tượng Prômêtê chính vì vậy là hiện thân của chủ nghĩa anh hùng thời đại Esin, thời đại của những chiến sĩ Maratông lừng lẫy không hề biết cúi đầu trước bất kì một sức mạnh thù địch nào. Đó là một hình tượng mang những cảm xúc và những đức tính bao quát, một hình tượng có giá trị thẩm mĩ cao. Ở nhân vật Prômêtê có sự kết hợp hài hoà giữa cái hùng, cái cao thượng, cái bi kịch. Cái bi kịch tăng tiến làm nổi bật cái hùng, cái cao thượng, và ngược lại cái hùng, cái cao thượng làm tăng tính chất bi kịch.

Chính vì vậy "cái đẹp" khát vọng tự do của nhân vật cũng tác động khiến bi kịch giàu giá trị thẩm mĩ.

"Nói tóm lại ta căm ghét tất cả các thần thánh, các vị thần là những kẻ chịu ơn ta mà lại bạc đãi ta". Trong mối xung đột này, tinh thần đấu tranh của Prômêtê là triệt để, ý thức dân chủ nổi bật lên với mặc cảm tự tôn của người bị trị, của quần chúng bị áp bức nhận thức vai trò là nền tảng, cơ sở xã hội của mình.

Với bi kịch *Prômêtê bị xiềng* của Esin, mối xung đột giữa Prômêtê và Zơx không dẫn đến một sự hòa giải nào cả. Việc đó có xảy ra ở vở *Prômêtê được giải phóng* mà các nhà nghiên cứu cho là đã thất lạc hay không ? Chúng ta không được rõ. Trong bi kịch *Prômêtê bị xiềng*, sự đối đầu của Prômêtê là đến tận cùng, Prômêtê kiên quyết thách thức với Zơx : "Cứ

việc phóng lửa sét thiêu huỷ, cho tuyết cánh trắng tung hoành, cho sấm từ lòng đất cứ gầm lên và đảo lộn cả trời đất ! Tất cả đều không làm cho lòng ta nao núng".

Cụ thể hoá tính cách phản kháng này của Prômêtê là Esin đã hư cấu cho hình tượng nhân vật của mình hoàn toàn khác với thần thoại. Trong mối xung đột này tuy lực lượng đối đầu không cân sức nhưng Prômêtê lại mạnh hơn Zơx vì là người nắm được cái tất yếu. Zơx tuy là vị chúa tể chư thần nhưng lại không nắm được vận mệnh, vẫn bị số mệnh chi phối. Lo âu sợ hãi vì có thể bị lật đổ, Zơx phải sai Hecmex tra khảo Prômêtê và cuối cùng điên cuồng dùng bạo lực trừng phạt. Còn Prômêtê, tuy phải "nhận lấy số mệnh của mình" là chịu xiềng xích, cực hình, nhưng lại là vị thần "hiểu quá khứ, nắm được hiện tại và thấu rõ tương lai" (nghĩa của từ Prômêtê). Vì vậy rõ ràng Prômêtê ở thế chủ động, còn Zơx thì bị động vì không nắm được tất yếu. Esin là người tin ở thần thánh và số mệnh cho nên cái tất yếu này được thể hiện trong tác phẩm dưới hình thức như một thực thể siêu hình số mệnh. Tuy nhiên, phía sau cái vỏ hoang đường huyền bí ấy là cả một nội dung hiện thực. Đó là nỗi thống khổ chồng chất của con người và tình trạng không ổn định của tầng lớp thống trị đương thời. Đó chính là thực tế của cuộc sống thể hiện trong cái quan niệm hoang đường về cái tất yếu do thần linh và số mệnh định đoạt. Tuy nhiên hình tượng Prômêtê cũng thể hiện niềm tin của Esin ở tương lai của nhân loại và cái tất yếu, số mệnh lại trở thành "vũ khí" và chỗ dựa cho con người trong cuộc đấu tranh cho tiến bộ và hạnh phúc của mình.

Xung đột giữa Prômêtê và Zơx, giữa người bị trị và kẻ thống trị là xung đột không sao hoà hoãn được. Nó phản ánh cuộc đấu tranh giai cấp giữa hai lực lượng đối lập của xã hội trong giai đoạn hình thành nhà nước chiếm hữu nô lệ bởi vì "việc phê phán các vị thần trên thiên đình cũng là sự phê phán các vị thần dưới mặt đất" như Mac đã nói. Prômêtê là hình tượng nhân vật mang lí tưởng thẩm mĩ của con người thời đại : lí tưởng phụng sự nhân loại cao quý. Đó là hiện thân của ý chí và sức mạnh con người trong cuộc đấu tranh để chinh phục tự nhiên và chiến thắng những thế lực bạo tàn của xã hội, để mưu cầu một cuộc sống văn minh, hạnh phúc, tiến bộ. Cac Mac nhận định : "Các vị thần Hi Lạp đã bị đánh tử thương lần thứ nhất trong bi kịch *Prômêtê bị xiềng* của Esin" và "Prômêtê là vị thánh đầu tiên, là người tuẫn tiết đầu tiên trong lịch sử triết học".

Chính vì vậy, trong lời giới thiệu bản luận án thi tiến sĩ triết học tại trường Đại học Iêna tháng IV năm 1841 nhan đề "Sự khác nhau giữa triết học và tự nhiên của Đêmôcrit và của Epicuya", Mac đã nói rõ vai trò Mac quy định cho triết học và nói rằng đã tìm thấy ở hình tượng Prômêtê ý nghĩa tượng trưng sâu sắc nhất cho ý kiến của mình : đó là mục đích phục vụ nhân loại, tinh thần đứng về phía nhân dân chống lại

thế lực thống trị, đấu tranh cho lí tưởng tự do của con người. Prômêtê là hiện thân của sức mạnh, của ý thức con người.

Cách đánh giá đúng đắn đó thật khác xa ý kiến cho rằng hình tượng Prômêtê của Esin là biểu tượng của "văn minh và tiến bộ phải mua và đền bồi bằng đau khổ".

Trải qua bao thời đại, hình tượng của vị thần khổng lồ cao quý, ân nhân của loài người này, vẫn còn gợi cảm hứng cho nhiều nghệ sĩ trong mọi lĩnh vực hoạt động sáng tác của văn hoá, văn nghệ. Trong văn học, Gơt (1749 – 1832), Sile (1759 – 1805) của Đức, Seli (1792 – 1822), Bairơn (1788 – 1824) của Anh và rất nhiều người khác nữa đã tái hiện hình tượng này trong tác phẩm của mình.

Hình tượng Prômêtê của Esin sẽ sống mãi trong lòng nhân loại.

III - XÔPHÔCLƠ, NHÀ THƠ CỦA THỜI KÌ NỀN DÂN CHỦ PHỒN VINH

1. CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP SÁNG TÁC

Xôphôclơ (496 – 406 tr. CN) sinh ở Côlônơ gần Aten, trong một gia đình quý tộc giàu có và thế lực, được hấp thụ một nền giáo dục toàn diện và sớm có năng khiếu thơ ca. Tương truyền rằng năm ông 16 tuổi, ông đã chơi đàn lia trong dàn nhạc chào mừng những người chiến thắng Xalamin trở về, trong đó có Esin. Ông được mệnh danh là "người con cưng của hạnh phúc" vì là người có ngoại hình đẹp, lại có đầy đủ mọi tài năng về vũ, nhạc, thơ, diễn xuất... Tương truyền rằng khi còn nhỏ tuổi ông đã từng thủ vai Nôzica (trong khúc ca VI của *Ôdixê*) và đã từng thi tài gảy đàn xita. Sinh hoạt dễ dàng vì cha là chủ một xưởng làm vũ khí, cuộc đời của ông Xôphôclơ may mắn được tắm mình trong niềm vui và những thành tựu đoạt được trong cả hoạt động xã hội lẫn văn chương.

Là nhà thơ của bi kịch, ông có một sự nghiệp rất vĩ đại : 123 vở và luôn luôn đoạt giải nhất (24 lần), hầu như chưa bao giờ phải nhận giải ba, trung bình cứ 3 lần thì 2 lần đoạt giải nhất.

Là nhà hoạt động xã hội, ông được nhân dân tín nhiệm bầu giữ nhiều chức vụ quan trọng trong bộ máy hành chính quân sự dưới thời Pêriklex và Nixiax. Ngay cả khi ông đã 80 tuổi vẫn được cử trong số 10 người đại diện của nhân dân để giải quyết những vấn đề cấp thiết của đất nước.

Ông tích cực tham gia những công việc thờ cúng có tính chất lễ nghi tôn giáo, do đó được nhân dân quý mến, và sau này khi ông mất, thậm chí họ còn xây cất cho ông một ngôi đền nhỏ thờ ông như một vị anh hùng.

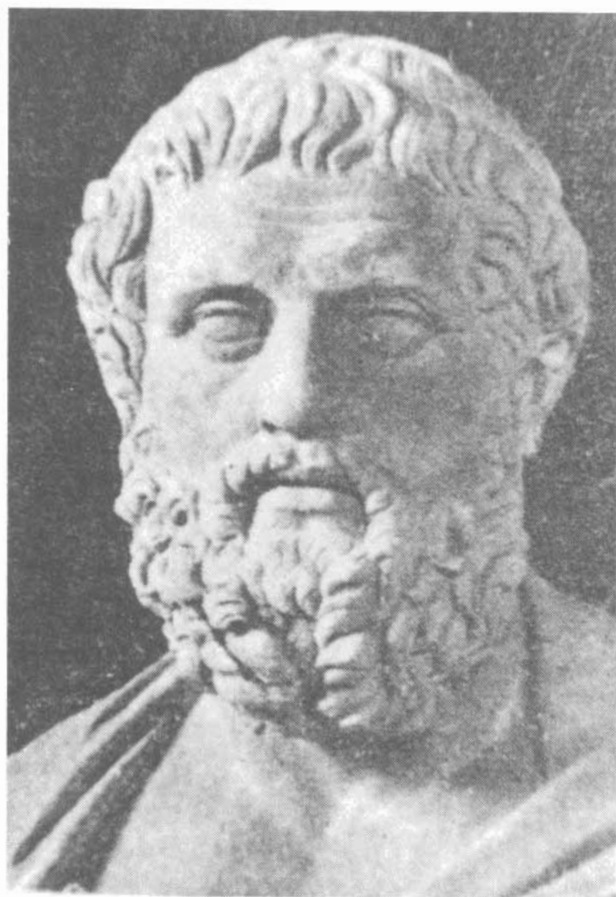
Xôphôclơ sống một cuộc đời viên mãn. Ông mất năm 406 tr. CN khi cuộc chiến tranh Pêlôpônezơ (giữa Aten và Xpactơ) đang lúc gay go quyết liệt và Aten đang có nguy cơ bị thất thủ. Tương truyền rằng thành bang Aten bị địch quân vây hãm bốn bề không có lối thoát ra, nhưng khi nghe tin Xôphôclơ mất, địch quân Xpactơ đã mở một đường đi và kính trọng nghiêng mình trước xe tang của nhà thơ vĩ đại.

Như vậy, Xôphôclơ đã sống và chứng kiến cả một giai đoạn lịch sử đầy sự thăng trầm của nhà nước Aten dân chủ, đó là thời kì Aten cực thịnh với triều đại Pêriklex hoàng kim và thời kì suy thoái, khủng hoảng của một Aten ôm mộng bá chủ đã dại dột đọ sức với một kẻ địch thiện chiến, quả cảm và kiên trì là Xpactơ.

Thời kì cực thịnh của nền dân chủ diễn ra sau cuộc chiến tranh Hi – Ba khi Aten trở thành một quốc gia hùng mạnh nhất của Hi Lạp, làm bá chủ trên mặt biển và cầm đầu một đồng minh có đến 150 thành bang khác, mà thường phải có những cống nạp để làm giàu cho Aten. Đó cũng là thời kì Aten tiến hành xây dựng những công trình kiến trúc đồ sộ nguy nga nhưng thanh thoát và trong sáng, những pho tượng tuyệt vời của Phiđiax, Praxiten ca ngợi vẻ đẹp của hình thể con người... Những thành tựu về kiến trúc và điêu khắc không chỉ là niềm tự hào của dân tộc Hi Lạp mà còn là niềm tự hào của nhân loại, sau này đã trở thành những kì quan của thế giới. Đây cũng là thời kì diễn ra cuộc đấu tranh giữa chủ nghĩa duy vật và chủ nghĩa duy tâm, của khoa học chống tôn giáo, của sự đối đầu giữa Đêmôcrit và Platông... Đó là giai đoạn có một không hai của lịch sử Hi Lạp diễn ra dưới triều đại của Pêriklex (500 – 429 tr.CN) – một chính khách sáng suốt, khéo léo đầy tài năng, xuất thân từ tầng lớp quý tộc công thương tiến bộ giàu tinh thần dân chủ, tự do.

Cũng dưới triều đại của Pêriklex, Aten được coi như trung tâm của sự phát triển văn hoá giáo dục. Nhiều trường học và trường phái triết học, khoa học đã mở ra, nhiều sáng tác văn học có giá trị lớn xuất hiện. Pêriklex trong bài diễn văn "Ca ngợi Aten" đã thể hiện khuynh hướng nghệ thuật của thời đại qua câu nói tiêu biểu "Chúng ta yêu cái đẹp trong sự giản dị". Sự nghiệp sáng tác của Xôphôclơ đã bừng nở trong khong khí ấy của thời đại.

Vở bi kịch đầu tiên của ông (nay đã thất lạc) nhan đề là *Tritôlem*, tương truyền rằng có sức hấp dẫn khán giả mãnh liệt đến nỗi viên accôngta tổ chức việc thi kịch đã không để cho vở kịch được chấm thi theo thủ tục thông thường mà giao nó cho các nhà chỉ huy quân sự do Ximông đứng đầu xem xét. Vở kịch đem lại giải nhất cho Xôphôclơ. Từ đó đến cuối đời, Xôphôclơ đã có hơn 60 năm sáng tác và hơn 100 vở.



XÔPHÔCLƠ
(496 - 406 tr.CN)

Kịch của ông đến tay ta ngày nay chỉ còn 7 vở : *Ajăc* (dự đoán được biểu diễn năm 445 tr. CN), *Những người phụ nữ xứ Trasi* (không rõ niên đại trình diễn), *Ăngtigôn* (trình diễn năm 442 tr. CN ?), *Êđip làm vua* (trình diễn năm 428 tr. CN ?), *Êlêctơrơ* (không rõ), *Philôctet* (trình diễn năm 409 tr. CN ?), *Êđip ở Côlônơ* (trình diễn năm 401 tr. CN ?).

Xôphôclơ đã có công lao không nhỏ trong việc phát triển bi kịch bởi vì ngoài việc sáng tác ra, ông còn là người đã tăng thêm người diễn viên thứ ba, là người nâng số lượng đội đồng ca từ 12 lên 15 người tuy rằng đội đồng ca trong bi kịch của ông chỉ còn giữ vai trò thứ yếu. Ông cũng là người phát minh ra bối cảnh sân khấu và bỏ loại hình bộ ba vở kịch liên hoàn. Tuy nhiên so với Esin, bậc tiền bối của mình, Xôphôclơ không chỉ có sự cải tiến về kĩ thuật kịch, mà còn có sự cải tiến về nội dung và phong cách nghệ thuật của bi kịch nữa. Nếu Esin cứng cỏi và trang trọng, sôi động và mạnh mẽ thì Xôphôclơ mềm mại, uyển chuyển, nhuần nhị hơn. Kịch của ông là chuẩn mực chân xác của chủ nghĩa cổ điển attich. Rất tiếc là ta chỉ còn giữ lại được những sáng tác về nửa cuối cuộc đời ông nên việc ông chịu ảnh hưởng cái trang trọng, mãnh liệt, kì vĩ của kịch Esin như thế nào (mà chắc là có) thì lại thiếu cơ sở để minh chứng.

Đề tài của bi kịch ông hầu hết lấy từ những truyện thần thoại và truyền thuyết quen thuộc, như đề tài về cuộc chiến tranh thành Tơroa (*Ajăc, Êlêctơrơ, Philôctet*), về truyền thuyết thành Tebơ (*Ăngtigôn, Êđip làm vua, Êđip ở Côlônơ*) và cả về truyền thuyết người anh hùng Hêraklex (*Những người phụ nữ xứ Trasi*). Những sự kiện lịch sử và chính trị của thời đại ông không in dấu ấn trực tiếp trong tác phẩm của ông như Esin với *Quân Ba Tư* hay Ơripit với những thực tế của cuộc sống con người thời bấy giờ. Ngoại trừ trường hợp người ta muốn nói đến điều đó một cách gián tiếp như trường hợp trong vở *Êđip ở Côlônơ* có đề cập đến việc nhà vua Têzê của Aten đã chấp nhận bảo trợ Êđip khốn khổ của thành Tebơ khi ông ta bị mọi người xua đuổi. Và Êđip của Xôphôclơ đã hàm ơn bằng lời hứa là một khi thi thể ông ta được chôn cất ở Attich sẽ bảo trợ cho thành bang này "thoát khỏi mọi sự xâm phạm của những đứa con của mẹ đất" – là những kẻ xuất thân từ cội nguồn Catmôx (ông tổ của người Tebơ – NTH). Và các nhà nghiên cứu thấy rằng vở này được viết khi Tebơ là địch thủ hiếu chiến nhất của Aten.

Tuy nhiên điều đáng chú ý ở Xôphôclơ, "nhà thơ hoàn hảo", "nhà thơ am hiểu nghệ thuật kịch hơn ai hết" là ông đã sáng tác những vở bi kịch "thực sự là những hình ảnh của cuộc sống mà bi kịch cũ, (kịch của Esin – NTH) chỉ là những nét phác hoạ" (Croazê). Kịch của ông đa dạng về mặt đề tài, phong phú về mặt nội dung và giàu tính triết lí. Xung đột kịch trong tác phẩm ông thường là giữa con người cao quý trọng danh dự, tình nghĩa, giàu tính nhân bản... với những thế lực thống trị độc

đoán, bạo tàn, ích kỉ, nhỏ nhen (*Ajăc, Ăngtigôn, Êlêctơrơ, Êdip ở Côlônơ*...), hoặc giữa con người với tất cả những phẩm chất cao đẹp nhất, với số mệnh bất công nghiệt ngã (*Êdip làm vua*), giữa thế thái nhân tình đen bạc xấu xa với phẩm chất đạo đức của người tình sâu sắc (*Philôctet, Êdip ở Côlônơ*). Kịch của ông cũng đề cập đến thân phận người phụ nữ với vấn đề hạnh phúc, tình yêu (*Những người phụ nữ xứ Trasi*). Cho nên khác với bi kịch của Esin miêu tả thế giới thần thánh với những mâu thuẫn và những ý chí chi phối cuộc sống của con người, bi kịch của Xôphôclơ miêu tả thế giới của con người với những đau khổ, buồn vui do chính bản thân họ gây nên. Xôphôclơ đã "kéo bi kịch từ trên trời xuống hạ giới". Các nhà nghiên cứu nhận định như vậy và điều đó không phải không có lí. Nói như vậy không có nghĩa là Xôphôclơ không tin ở thần linh và số mệnh. Các tư liệu nghiên cứu cho ta biết trọn đời Xôphôclơ là người sùng đạo, tin thần, là vị tế lễ của thần Axclêpiôx (thần thầy thuốc). Ông được người đương thời mệnh danh là "người bạn của thần thánh", nhưng với nhận thức và cảm quan tinh tế của người nghệ sĩ lớn, Xôphôclơ đã để cho nhân vật của mình, những con người, hành động hoàn toàn độc lập và chịu trách nhiệm về số phận mình. Số mệnh trong bi kịch của Xôphôclơ cùng với các vị thần đã bị đẩy lùi về phía sau sân khấu tuy rằng nó vẫn còn có tác động như một định luật tất yếu, không sao tránh khỏi, đối với cuộc sống của con người để gây ra những tấn bi kịch. Nhưng chính trong những đau khổ, con người lại càng thể hiện một cách rõ rệt nhất phẩm giá cao quý của mình. Đó là môtip nhân vật quen thuộc của các sáng tác Xôphôclơ. Nhân vật của Xôphôclơ là những con người trong bất hạnh vẫn ngẩng cao đầu để khẳng định phẩm giá của mình : Êdip, Ăngtigôn, Ajăc... là loại nhân vật ấy. Khát vọng vươn tới đạo đức cao cả, phẩm chất đẹp đẽ của con người đã là động cơ chi phối mọi hoạt động của các nhân vật và dẫn họ đến những tấn bi kịch thê thảm – Ajăc vì tự trọng, vì bảo toàn danh dự của người anh hùng mà phải tự sát, Ăngtigôn vì tình cảm nhân đạo mang truyền thống bộ tộc, vì lí tưởng "tình thương" mà phải chết, Êdip vì trọng chân lí và công lí mà phải tự xử mình. Đó là những người anh hùng của phẩm giá con người, đã vươn tới những giá trị cao nhất của "tính người" với ý chí, nghị lực lớn lao không gì sánh được.

"Tôi miêu tả những con người cần phải được như vậy", đó là lời tuyên bố của Xôphôclơ về nhân vật của ông. Chính vì vậy, Xôphôclơ đã vượt hơn vị tiền bối của mình là Esin ở nghệ thuật khắc hoạ tính cách nhân vật. Ông đi sâu vào nội tâm nhân vật để thể hiện những dằn vặt, trăn trở, đấu tranh, chọn lựa... rồi cuối cùng là hành động. Ajăc phân tích hoàn cảnh của mình trước khi tự sát, trên đường đi đến nhà mồ Ăngtigôn thương tiếc cho tuổi xuân và khát vọng hạnh phúc, Êdip nghĩ về tội lỗi

ghê gớm, những kỉ niệm kinh hoàng và số mệnh bi thảm của mình... Không những thế những đau khổ vật chất của con người cũng đã được ông mô tả một cách sâu sắc cụ thể : Hêraklex quằn quại trước khi chết, Êđip tự chọc mắt mình cho mù, Đêjanirơ cầm dao tự sát... Đó là cuộc sống thực của những con người thực hiện ra trước mắt ta làm ta thương xót, khác với sự kì vĩ siêu phàm của nhân vật Esin chỉ tác động đến trí tuệ và khiến ta thán phục, chiêm ngưỡng.

Cả những nhân vật hàng thứ yếu cũng được ông quan tâm xây dựng với những nét tính cách sinh động đáng khâm phục. Nêôptôlem trong *Philôctet* là chàng trai đẹp đẽ, trung thực, khẳng khái, xứng đáng với dòng máu của Asin, không thể nào hoà hợp được với mưu mô tàn nhẫn của Uylix. Cho đến một tên lính gác trong *Ăngtigôn* cũng có tâm lí của nó. Vì sợ hãi trước những lời đe doạ của Crêông, y thật sự vui mừng khi bắt được Ăngtigôn đang vi phạm luật cấm :

"Cô ta không chối cãi gì cả, tôi vừa vui lại vừa buồn vì tôi thoát khỏi sự buộc tội, còn gì vui mừng hơn, nhưng đưa người khác vào vòng đau khổ thì cũng là điều khổ tâm... Thôi thì, tôi phải làm sao để bảo toàn cho tính mạng mình là điều trên hết" (*Ăngtigôn*).

Nhân vật Clytemnextơrơ của Xôphôclơ trong *Êlectơrơ* cũng thật hơn là của Esin (trong *Những người phụ nữ mang đồ tế lễ*). Cũng cùng luận điệu để tự bào chữa cho tội ác giết chồng của mình, nhưng Clytemnextơrơ trong tác phẩm của Esin có vẻ vô tình với con cái, còn trong tác phẩm của Xôphôclơ thì lại nặng tình mẫu tử. Phải chăng Xôphôclơ muốn miêu tả con người ở hai mặt đối lập của nó : cái xấu và cái tốt, chất thiên thần và tính ác quỷ là điều tất nhiên ở con người bình thường. Có lẽ chính vì vậy mà ông không như Ơripit đưa lên sân khấu cái xấu xa, tàn ác, ích kỉ của con người chăng ? Đặc biệt về việc xây dựng nhân vật phụ nữ, Xôphôclơ đã có những thành công đáng kể. Với thủ pháp xây dựng nhân vật đối xứng, ông đã tạo nên một Ăngtigôn bất khuất (trong tác phẩm cùng tên) khác với Ixmen phục tùng, một Êlectơrơ (trong tác phẩm cùng tên) thù hận sôi sục, khác với Crizôtêmix cam chịu nhẫn nhục. Dưới ngòi bút của ông, Đêzanirơ (trong *Những người phụ nữ xứ Trasi*) thật khác với thần thoại, đó là người vợ lo lắng cho hạnh phúc của mình khi thấy sự hiện diện của một kẻ tình địch trẻ trung khả ái dưới mái nhà mình, và vì vậy nàng đã dại dột đến mức sát hại chồng. Nhân vật Tecmexơ của ông (trong *Ajăc*) cũng khác, bị chiến tranh xô đẩy vào thân phận người nô lệ, nàng may mắn được Ajăc yêu thương và có một đứa con cùng chàng, hạnh phúc tưởng đã mỉm cười với số phận hẩm hiu, nhưng giờ đây vì bảo toàn danh dự Ajăc đã tự sát, thân phận nàng sẽ trôi dạt về đâu với đứa con thơ dại ? ... Rồi một Jôcaxtơ (trong *Êdip làm vua*) đau khổ đến mức chỉ có thể chọn cái chết vì đã lấy lầm

phải con trai ruột thịt, một Criđix (trong *Ăngtigôn*) tuyệt vọng vì mất đứa con. Xôphôclơ đã đưa ra các thân phận, các cuộc đời, các tính cách khác nhau của người phụ nữ thời đại để phân tích những lo âu, phản kháng, tuyệt vọng, buồn vui... Có thể nói tác phẩm của ông đã đặt ra một vấn đề khá quan trọng là thân phận người phụ nữ trong xã hội chiếm hữu nô lệ, tầng lớp mà người ta coi như "một thứ nô lệ có quyền hành" trong gia đình.

Xôphôclơ còn đặt ra trong bi kịch vấn đề cường quyền bạo lực, chuyên chế độc tài, một nguyên nhân xã hội quan trọng gây nên những bi kịch trong xã hội. Vua Crêông trong *Ăngtigôn* trị vì với quan niệm của kẻ thống trị. Chính cái quan niệm ấy đã dẫn dắt tên bạo chúa đến tội ác "giữ lại trên cõi sống một người đã chết và đẩy xuống cõi chết một người còn sống".

Anh em Agamemnông và Mênêlax trong *Ajăc* cũng là hiện thân của những kẻ cầm quyền độc đoán, nhỏ nhen, ghen ghét với tài năng và trái tim thì khô lạnh không chút tình người. Xôphôclơ lại còn xây dựng ở hai nhân vật này sự ngu ngốc kém trí tuệ trong đường lối cai trị và cách cư xử. Với những kẻ cầm quyền như vậy thì một con người tài năng xuất chúng, trọng danh dự và khẳng khái như Ajăc chỉ có thể chọn con đường tự hủy diệt mà thôi. Xôphôclơ đã dùng thủ pháp hư cấu để sáng tạo nên những nhân vật của chính mình, của riêng mình, Agamemnông và Mênêlax trong thần thoại và anh hùng ca quả thật không đến nỗi thế. Và cùng với thủ pháp hư cấu, ông đã xây dựng một hình tượng Êđip (trong *Êđip làm vua*) tuyệt đẹp. Người anh hùng trong thần thoại còng lưng dưới gánh nặng của số mệnh, cuối cùng phải lang thang phiêu bạt và chết nơi đất khách quê người chỉ được biểu hiện trong số phận bi kịch thuần tuý. Với Xôphôclơ, nhân vật Êđip đã được nâng cao lên, vượt lên trên số phận bi thảm của mình để chói loà ánh sáng của phẩm giá cao đẹp của con người. Êđip của Xôphôclơ là "con người hoàn hảo", thương dân, yêu nước, trọng chân lí và trọng công lí. Một con người đáng được hưởng hạnh phúc, thế nhưng lại bị rơi vào một nỗi bất hạnh ghê gớm : giết lầm cha và lấy lầm mẹ. Đó là điều số mệnh đã định. Hành động kịch của *Êđip làm vua* khai triển xung quanh mối xung đột giữa con người và số mệnh. Số mệnh chơi trò ú tim với Êđip và nhân vật lần tìm chân lí cho đến khi sự thật phơi bày phũ phàng tàn nhẫn. Tuy nhiên con người không trốn tránh chân lí, Êđip đã đương đầu với số mệnh, quyết vươn tới chân lí và cuối cùng tự thực hiện công lí với chính mình, không chờ đợi một lực lượng khách quan nào tác động. Con người không quy ngã trước số mệnh. Vở bi kịch vì vậy là tiếng nói phản kháng của con người với tự nhiên huyền bí, khắc nghiệt, bất công ; là lời ca ngợi ý chí tự do, phẩm giá cao đẹp của con người.

"Thần Zơx hỡi, ngài đưa tôi vào một cạm bẫy nào đây ?"

Lời kết tội thần thánh và số mệnh của Êđip vang lên như một nhận thức sâu sắc về sự bất công của cuộc sống.

Tại sao con người tốt đẹp đáng được hưởng hạnh phúc lại phải bất hạnh, khốn khổ ? Đó là lời buộc tội đối với sự bất công của thời đại đối với những con người bị xô đẩy vào cuộc sống bi kịch, mà oái ăm thay, đó lại chính là những con người đã làm nên tất cả giá trị của thời đại. Với cảm quan hiện thực nhạy bén của người nghệ sĩ, ông thấy rõ chính những con người làm nên cái "hoàng kim" đó của thời đại lại bị chà đạp, khốn khổ, bần cùng. Đó là sự "phi lí" của xã hội phân chia giai cấp, xã hội người bóc lột người mà sự khởi đầu đầy bi kịch là chế độ chiếm hữu nô lệ. Cho nên số mệnh của Êđip không phải là biểu tượng của "số mệnh chung toàn nhân loại" như Nitsơ nhận định trong *Sự ra dời của bi kịch*, mà là biểu tượng của số mệnh những người bị áp bức, bóc lột, những con người "làm nên tất cả" mà không được hưởng gì cả, phải chịu bất hạnh.

Giá trị khái quát và giá trị thẩm mĩ của hình tượng Êđip trong *Êđip làm vua* chính là ở chỗ đó. Tác phẩm lừng lẫy này của Xôphôclơ được Arixtôt coi như một "chuẩn mực" của bi kịch. Từ kết cấu chặt chẽ đến sự khai triển hành động kịch, đối thoại, cho đến cách xây dựng nhân vật, Xôphôclơ đều tỏ ra một người nghệ sĩ "am hiểu nghệ thuật kịch" hơn ai hết.

2. "ĂNGTIGÔN"

Bi kịch *Ăngtigôn* là một trong những vở bi kịch đặc sắc của Xôphôclơ. Đề tài của tác phẩm rút ra từ truyền thuyết về "nỗi bất hạnh của gia đình Êđip", một đề tài quen thuộc và gợi nhiều cảm hứng cho các nhà viết kịch từ xưa đến nay.

Nội dung vở bi kịch xoay quanh mối xung đột giữa một bên là vua Crêông của thành bang Tebơ, và một bên là nàng Ăngtigôn, cháu ruột và con dâu tương lai của Crêông nhưng lại là người "bất chấp lệnh cấm" của nhà vua chôn cất xác anh mình là Pôlinix. Hai người anh của Ăngtigôn mệnh vong trong một cuộc huyết chiến "huynh đệ tương tàn" là Êtêôclơ và Pôlinix. Nêu lí do "thưởng phạt cho công minh", Crêông cho chôn xác Êtêôclơ nhưng bắt phơi thây Pôlinix ra làm mồi cho chim, cho chó. Ăngtigôn trái lệnh nhà vua bị bắt và bị xử tội chết bằng cách : bị chôn sống trong nhà mồ của dòng họ. Crêông đã bất chấp cả tình ruột thịt, lời can ngăn của con trai và của nhà tiên tri Tirêzia cũng như sự phản kháng của nhân dân đô thành, cương quyết xử tội Ăngtigôn – Ăngtigôn đã tự vẫn trong nhà mồ, kéo theo cái chết của

Hêmông tuyệt vọng và cái chết của Oridix, vợ Crêông vì sự mất mát lớn lao này.

Crêông nấp dưới chiêu bài vì lợi ích quốc gia để hành động bạo ngược bảo vệ quyền uy của mình. Đối với hắn, đất nước là vật sở hữu của người cầm quyền thống trị : "Thành bang không thuộc về người đứng đầu thành bang thì còn thuộc về ai ? "[1]. Và cũng theo quan niệm của y, quyền lực của người cầm quyền là trên hết, do đó cho "dù việc nhỏ hay việc lớn, công bằng hay không, người ta đều phải nhất nhất tuân theo người đứng đầu đô thị".

Chính vì vậy Crêông đã vấp phải sự phản kháng của nhân dân thành bang Tebơ, nhưng điều đó, lại làm cho y ngạc nhiên và cho là phi lí.

Với tính cách ấy, khi biết được Ăngtigôn dám trái lệnh mình, thì Crêông đã bừng bừng tức giận bất chấp tất cả lời can ngăn, quyết tâm trừng trị "kẻ phạm tội" một cách tàn nhẫn : "Không, không thể như thế được – Ta không bao giờ tha tội cho hắn và em gái hắn, chúng đều phải chết một cách thảm thê nhục nhã".

Chuyên chế và độc đoán, Crêông coi việc nghe theo những lời can gián, rộng lượng khoan hồng là nỗi đau khổ : "nhượng bộ đối với ta là một điều rất khổ tâm". Phải tỏ rõ quyền lực cá nhân, phải thực hiện bằng được mọi ý chí của cá nhân vô luận với hoàn cảnh nào hay bất kì đối với đối tượng nào. Chính cái cá nhân vị kỉ ấy khiến Crêông không thương xót gì đứa cháu gái mồ côi và hơn thế nữa, đứa con dâu tương lai : "Con ta không có vợ này thì có vợ khác, lo gì việc đó", "Thần Hadex sẽ vì ta mà cắt đứt cuộc tình duyên ấy".

Crêông là hiện thân của quy tắc sống vị kỉ của bọn thống trị cầm quyền lãnh đạo đất nước, những kẻ đã làm những điều bạo ngược, trái với đạo lí con người. Chính đó là nguyên nhân của những tấn bi kịch của đất nước : "Tai hoạ đe doạ thành bang Tebơ này là do lệnh cấm của ngài gây ra", và trái với quyền sống chính đáng của con người. Ở đây là quyền được chôn cất sau khi chết, một điều mà truyền thống nhân đạo của nhân dân, của bộ tộc hết sức coi trọng. Đó là "luật lệ đã định sẵn" mà không ai có quyền xâm phạm, dù với tư cách gì.

Chính vì vậy, sự phản kháng của Ăngtigôn đối với lệnh cấm và hành động chôn anh của nàng là hành động quả cảm đấu tranh để bảo vệ "quyền được chôn cất cũng như được cúng lễ" của con người. Nàng đã phải trả giá cho hành động ấy bằng tính mạng mình, điều đó nàng đã biết, và nàng đã chấp nhận.

---

(1) *Tuyển tập bi kịch cổ đại Hi Lạp*, Giáo dục, Hà Nội, 1962.

Như vậy hành động chôn cất người chết, chôn cất anh mình của Ăngtigôn không phải chỉ là sự biểu lộ đơn thuần của tình nhân đạo mà đó còn là sự biểu hiện của một chiến công. Phải chăng vì đó là hiệu quả của tinh thần phản kháng, của hành động đấu tranh anh hùng chống sự bất công phi lí của bọn thống trị, hành động dũng cảm để bảo vệ truyền thống nhân đạo của bộ tộc, của con người từ bao đời nay ? Ăngtigôn tự biết giá trị việc làm của mình, cũng như sự đánh giá của nhân dân thành Tebơ đối với việc làm của nàng không chỉ được người đời nay ca ngợi mà còn được cả người đời sau ca ngợi (Lời Ban đồng ca).

Do đó mối xung đột giữa Ăngtigôn và Crêông là mối xung đột bi kịch giữa hai nguyên tắc sống. Một bên là vì cá nhân mình, một bên là vì nguyên lí của tình thương : "Tôi sống để yêu thương chứ không sống để hằn thù". Câu nói nổi tiếng của nhân vật được các nhà nghiên cứu nhắc đến như là sự biểu hiện cao đẹp của nhận thức, của trái tim tiềm ẩn "tình người", của giá trị nhân đạo lớn lao của mối quan hệ xã hội tốt đẹp. Chủ nghĩa cá nhân vị kỉ của Crêông không chỉ chà đạp lên quyền lợi của người sống mà còn xúc phạm cả người đã chết. Tác động xã hội tiêu cực của nó gây nên những tấn bi kịch trong cuộc sống của con người. Còn tình cảm nhân đạo cao đẹp của Ăngtigôn khiến cho hành động của nàng mang tính nhân loại sâu sắc và vì vậy nó là hành động của người anh hùng hi sinh vì nghĩa lớn, vì sự sống còn của đồng loại. Chính vì vậy không thể giải thích ý nghĩa của mối xung đột giữa Crêông và Ăngtigôn trong phạm vi hẹp của "sự xung đột giữa lợi ích gia đình và lợi ích quốc gia " (Hêghen) mà là sự xung đột giữa cái cá nhân nhỏ bé của kẻ thống trị và tình nhân loại bao la của người bị trị. Xôphôclơ ca ngợi hành động anh hùng của Ăngtigôn không phải là để quay lại lễ nghi cũ mà chủ yếu là để khẳng định chủ nghĩa nhân đạo cao cả có tính chất truyền thống của nhân dân. Sử gia Tuyxiđit đã ghi lại lời của chính khách Pêriklex như sau :

"Chúng ta, đặc biệt hơn, phải tuân theo tất cả những luật lệ được định ra vì lợi ích của những kẻ bị làm nhục và những luật lệ không ghi chép ; nó sẽ gây ra cho tất cả mọi người sự sỉ nhục vì đã phá vỡ chúng".

Chính vì thái độ xử lí khác nhau đối với "luật lệ đã định sẵn" trong cuộc sống từ bao đời của nhân dân này mà nhà nghiên cứu mĩ học Bôrep cho rằng cuộc xung đột giữa Crêông và Ăngtigôn là xung đột giữa lực lượng nhà nước mới, và pháp luật mới, với tập tục và truyền thống của nhân dân trong quá trình chuyển biến của xã hội. Sự xung đột này dẫn đến tổn thất ở cả hai phía, đó là cái giá phải trả cho sự tiến bộ của loài người. Các lí luận gia tư sản đưa ra lí thuyết "hợp đồng tự nguyện" để phủ nhận sự xung đột xã hội, nhưng bi kịch *Ăngtigôn* đã là một cơ sở để bác bỏ lí thuyết đó vì *Ăngtigôn* là "dòng máu đỏ thấm tràn đầy trái

tìm con người và chảy ra từ vết thương của nhân loại" khác với thứ "nước ngọt màu hồng" của lí thuyết hợp đồng tự nguyện của giai cấp tư sản.

Trong cuộc xung đột không sao hoà hoãn được ấy, Crêông đã thất bại và đến lúc đó, nhân vật tự nhận thức : "Chao ôi ! Ta e rằng có lẽ tốt hơn hết là con người nên nghe theo những pháp luật đã định sẵn cho đến già đời mãn kiếp mà thôi"(1).

Và kết thúc của xung đột bi kịch thật là bi thảm : Ăngtigôn chết, vợ con Crêông đều chết và bản thân Crêông đau khổ đến điên dại. Cho nên đặc điểm của bi kịch là "phản ánh một mâu thuẫn quyết liệt, không thể giải quyết được... mâu thuẫn không có lối thoát mà kết quả là một cuộc đấu tranh sẽ xảy ra và sẽ được kết thúc bằng cái chết của nhân vật ; cuộc đấu tranh đó chính là cơ sở của cốt truyện"(2).

Ăngtigôn phải chết, ngòi bút thiên tài của nhà thơ không thể hiện điều đó một cách đơn giản mà trái lại thể hiện nó với diễn biến phức tạp của nội tâm nhân vật. Ăngtigôn sẵn sàng hi sinh thân mình cho lí tưởng tình thương nhưng không phải vì vậy mà nàng không luyến tiếc cuộc sống. Kiên nghị và dũng cảm nhưng vẫn hiền dịu và xúc động, đó là hai mặt của một tính cách. Nếu đặc điểm trên thể hiện ở những phần đầu của vở kịch thì đặc điểm thứ hai thể hiện tập trung ở phần cuối, hồi IV. Bên cạnh một Ăngtigôn hiên ngang không khuất phục đã làm cho vua Crêông bừng bừng nổi giận, còn có một Ăngtigôn đau khổ xót xa cho số phận mình – phải chết lúc đầu xanh tuổi trẻ, chưa biết đến hôn nhân và hạnh phúc gia đình. Ngòi bút của Xôphôclơ đã lách sâu vào tâm tư nhân vật, bộc lộ những ẩn ức :

"Hỡi thần dân trong nước của tổ tiên ta ơi, hãy nhìn ta bước đi trên con đường chết. Hãy nhìn ta ngắm một lần cuối cùng ánh mặt trời chói lọi. Rồi đây... thế là hết". Thần Hađex trị vì ở chốn âm ti, nơi mà tất cả người trần đều sẽ đến yên giấc nghìn thu, sẽ dẫn ta đến bên bờ sông Akêrông (sông âm phủ – NTH) khi ta còn tràn đầy nhựa sống, khi tai ta còn chưa được nghe tiếng hát, đàn mừng hôn lễ của ta, khi chưa một lời ca nào cất lên trước phòng ta hôm động phòng hoa chúc. Con sông Akêrông, đó là người chồng dành để cho ta"(3)

Có nhà phê bình cho rằng Xôphôclơ xây dựng tình tiết này không hợp lí vì Ăngtigôn có tính cách cứng rắn. Điều đó không xác đáng vì "tính không khoan nhượng của cuộc xung đột giữa Ăngtigôn và Crêông không ảnh hưởng gì đến toàn bộ sự cảm thụ đối với thế giới của nàng" (*Théorie*

---

(1) *Tuyển tập bi kịch Hi Lạp*, Giáo dục, Hà Nội, 1962.

(2) Timôphiep. *Nguyên lí lí luận văn học*, Văn hoá, Hà Nội, 1962.

(3) *Tuyển tập kịch cổ đại Hi Lạp.*

littéraire, Viện HLKH Liên Xô). Mà chính có như vậy "chất người" của nhân vật mới được tô đậm và cái cao cả của hình tượng nhân vật càng nổi bật. Ăngtigôn khao khát tình yêu và hạnh phúc, khao khát sống, điều đó có nghĩa là không một con người trần tục nào chán ghét sự sống, tự mình lao vào cái chết. Chính vì tình yêu đối với cuộc sống mà có khi họ, những con người anh hùng, phải đến với cái chết, phải chiến đấu hi sinh, bởi đôi khi đó là cái giá mà cuộc sống đòi hỏi. Loại môtip nhân vật này khá quen thuộc trong bi kịch Hi Lạp. Trường hợp Ăngtigôn của Xôphôclơ như củng cố thêm nhận thức : chỉ những con người có tình yêu cuộc sống mới đủ sức mạnh để chấp nhận cái chết. Chính điều này là lí do để có ý kiến cho rằng bi kịch của Xôphôclơ mang yếu tố tương phản và vì vậy nó là loại bi kịch cao cấp phức tạp. Và đó cũng chính là yêu cầu của kết cấu kịch : phải xây dựng yếu tố bất ngờ để gây cảm xúc sâu sắc, phải làm sao giữa cái bất ngờ và cái tất yếu nghệ thuật có sự thống nhất, sự kết hợp, như vậy cái bi kịch mới có chiều sâu.

Và cũng trên cơ sở tương phản này của hai mặt tính cách nhân vật mà Ăngđrê Bonna cho rằng Ăngtigôn là "tự do", còn Crêông là "định mệnh". Đó là ý nghĩa chủ đạo của vở bi kịch gây cảm hứng thích thú cho khán giả. Hình tượng Ăngtigôn là biểu hiện của tinh thần tự do, đối với những thế lực muốn nô dịch và tù hãm con người. Cái chết của Ăngtigôn đã kết án luật pháp của Crêông, thứ luật pháp nhân danh nhà nước để đè nặng lên cuộc sống của con người, tước đoạt tự do của nó.

Hình tượng nhân vật Ăngtigôn vì vậy mang giá trị thẩm mĩ cao. Cái bi kịch chỉ làm nổi bật cái hùng, cái cao cả của hình tượng nhân vật. Chính do điểm này, tác động bi kịch của tác phẩm không gây nên sự "xót thương và khủng khiếp" như Arixtôt nói mà lại là sự xót thương và lòng cảm phục. Hình tượng này đã gợi cảm hứng cho nhiều nhà văn, nhà viết kịch ở các thời đại sau này. Ở thế kỉ XX của chúng ta trên sân khấu Pháp, Jăng Anui (Jean Anouith) và Jăng Côctô (Jean Cocteau) đều đã cho trình diễn những "Ăngtigôn" của mình để đề cập hiện thực của thời đại và "thân phận con người" trong xã hội phương Tây hiện đại, xã hội vẫn còn có "những Crêông" cho nên vẫn còn có "những Ăngtigôn" yêu cuộc sống mà vẫn phải đi vào cõi chết. Ăngđrê Bonna đã có lí khi nhận định : "Trong hoàn cảnh lịch sử xã hội mà Ăngtigôn sinh ra và cả trong hoàn cảnh xã hội của chúng ta nữa, Ăngtigôn phải chết".

Nhân vật Ăngtigôn cũng thuộc loại môtip nhân vật "trong bất hạnh vẫn ngẩng cao đầu để khẳng định phẩm giá của mình", của Xôphôclơ. Cho nên không phải ngẫu nhiên khi chính trong vở kịch này Xôphôclơ đã để cho Ban đồng ca ca ngợi con người. Đó là một trong những đoạn văn bất tử viết về con người trong văn chương thế giới.

Xôphôclơ tuy sống cách ta mấy nghìn năm lịch sử nhưng đã nhận thức một cách sâu sắc giá trị vĩ đại của con người và phẩm chất cao đẹp của nó. Không những thế ông còn thể hiện một niềm tin bao la ở con người "biết cách chống lại tất cả mọi khó khăn". Chính vì vậy bi kịch của ông bao hàm một nội dung nhân văn cao cả, mãi mãi tỏa ánh sáng rực rỡ trong kho tàng văn chương nhân loại vì "tất cả những gì có dính líu tới con người ta không thể nào lại thờ ơ được".

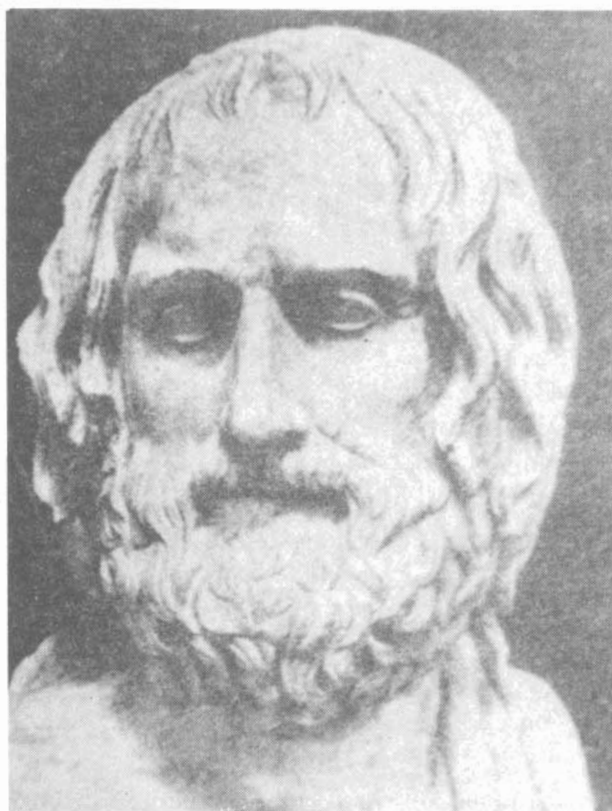
IV - ƠRIPIT, NHÀ THƠ CỦA THỜI KÌ NỀN DÂN CHỦ SUY TÀN

Về năm sinh của nhà thơ có hai giả thuyết. Một là năm 480 tr.CN, hai là năm 484 tr. CN mà có ý kiến cho là khá chính xác. Tuy nhiên dù năm nào chăng nữa thì Ơripit cũng là bậc hậu sinh của Esin hàng nửa thế kỉ và Xôphôclơ hơn cả thập niên. Ơripit mất năm 406 tr. CN.

Xuất thân từ một gia đình quý tộc khá giả, Ơripit có điều kiện ăn học chu đáo nên có kiến thức uyên bác. Ông ham đọc sách, say mê sáng tác, thích nơi yên tĩnh để suy tư, sáng tạo nên bị người đương thời cho là tính cô độc, xa lánh đồng loại. Theo như người đương thời, Ơripit không gặp may mắn trong hạnh phúc riêng tư nên có thành kiến với phụ nữ và chính vì vậy ông đã đưa lên sân khấu những hình tượng phụ nữ phản diện kèm theo những lời phẩm bình không có lợi cho phái yếu. Tất nhiên sự thực không hẳn đúng như lời đồn đại, không ai có thể phủ nhận được là trong bi kịch của ông có những hình tượng nhân vật phụ nữ cao quý đẹp đẽ (như Macari trong *Những người con của Hêraklex* hay Êvatnê trong *Những người phụ nữ xứ Phênixi*...).

Ngoài ra ông còn bị coi là người lập dị vì hay giao du với "những người nguy hiểm" như Anaxago, Prôtagôrax, các triết gia tiến bộ đương thời. Anaxago đã từng bị các nhà cầm quyền kết án tử hình (sau giảm xuống đày biệt xứ) vì đã tuyên bố rằng mặt trời, mặt trăng chẳng phải là thần linh mà chỉ là những tinh thể như quả đất. Có lẽ chính vì vậy mà Ơripit cũng mang tư tưởng "vô thần", hoài nghi sự tồn tại của thần thánh, đả phá đầu óc mê tín dị đoan cổ hủ.

Ơripit lại sinh ra và lớn lên trong một hoàn cảnh lịch sử đầy biến động : nền dân chủ của Aten suy thoái, mâu thuẫn giữa các phe phái trong chính quyền diễn ra gay gắt, ngay chính khách tài ba Pêriklex cũng gặp khó khăn bị truy tố, quân Xpactơ tiến hành xâm lược Aten quê hương nhà thơ..., Ơripit nhận thấy sự suy tàn tất yếu của chế độ chiếm hữu nô lệ, chế độ mà sự phát triển càng cao, mức tích luỹ càng tăng thì sự bóc



ƠRIPIT

(480? 484? - 406 tr.CN)

lột đối với người nô lệ càng tàn nhẫn. Và đó cũng là nguyên nhân dẫn đến sự phản kháng quyết liệt của những người nô lệ để lật đổ chế độ áp bức bóc lột dã man nhất này của lịch sử nhân loại. Bên cạnh những người nô lệ, những người dân tự do thuộc tầng lớp bị trị như nông dân và thợ thủ công cũng ngày càng bị bần cùng hóa. Họ đã đứng lên chống lại bọn thống trị, bọn chủ nô cướp bóc, những thủ phạm đã đưa họ đến con đường bị phá sản bằng cách sử dụng nhân lực nô lệ rẻ mạt, bằng cách gây chiến tranh cướp bóc. Chính tình trạng căng thẳng không lối thoát đã dẫn đến sự suy vong không thể tránh khỏi của chế độ chiếm hữu nô lệ. Và trong thời kì tan rã này xã hội ấy đã phơi bày toàn bộ những xấu xa của nó : chiến tranh cướp bóc, sự thống trị bạo tàn, dục vọng ghê tởm, sự suy sụp của đạo lí, của tình người... Chiến tranh Pêlôpônezơ (431 - 404 tr. CN) là kết quả tất yếu của những mâu thuẫn ấy của xã hội, những mâu thuẫn đã tiềm ẩn ngay trong thời kì phồn vinh của chế độ dân chủ chủ nô. Tất nhiên nguyên nhân trực tiếp của nó là ước vọng muốn làm bá chủ Hi Lạp của hai thành bang thù địch : Aten và Xpactơ. Chính vì vậy cuộc chiến Pêlôpônezơ thực chất còn là sự đụng độ của hai thể chế đối lập : dân chủ và chuyên chế, tiến bộ và lạc hậu. Ấy thế mà đã có thời kì cái tiến bộ, tốt đẹp lại bị cái lạc hậu, tàn bạo chiến thắng, Aten dân chủ bị thất bại để rồi bị thay thế bởi một nền chuyên chế tàn ác, độc đoán. Hàng vạn người tự do bị biến thành người nô lệ, sự đàn áp dã man và chết chóc đau thương đã đè nặng lên cuộc sống của người dân. Đây cũng là thời kì người ta mất hết niềm tin đối với công lí, với thần linh. Cái ác, cái xấu lấn át cả cái Thiện, cái tốt đẹp. Đạo đức không có chỗ đứng, truyền thống tốt đẹp của dân tộc, của đất nước bị chà đạp, thế thái nhân tình bị đảo lộn, cuộc sống của con người không có gì đảm bảo, lòng người hoang mang, đời sống xã hội bị khủng hoảng một cách nghiêm trọng. Chính đây là thời kì thế giới quan tôn giáo thần thoại không còn đất sống. Triết học đã thay thế cho thần thoại. Ngoài các triết gia mang tư tưởng tiến bộ vô thần, các triết gia thuộc trường phái ngụy biện đã thể hiện tư tưởng hoài nghi, vô chính phủ, phủ nhận mọi chân lí khách quan, nhấn mạnh tính độc lập của vai trò cá nhân không phụ thuộc vào quyền lợi quốc gia, dân tộc... Và đây cũng là thời kì các chính khách muốn lôi kéo nhân dân vào những âm mưu chiến tranh mờ ám đã dùng đường lối mị dân khôn khéo...

Ơripit là chứng nhân của hoàn cảnh xã hội rối ren, tan rã ấy. Và mang tư tưởng tiên tiến của thời đại, ông đã qua các bi kịch của mình, nhìn nhận và đánh giá mọi vấn đề của thời đại một cách chân xác, nghiêm khắc. Sáng tác của ông đề cập đến mọi mặt : tôn giáo, thần thánh, chiến tranh và thân phận con người, vận mệnh các dân tộc ; hôn nhân, tình yêu, hạnh phúc gia đình và người phụ nữ ; tiền tài danh vọng, thế thái nhân tình... Chính vì vậy sự nghiệp sáng tác của ông được các nhà nghiên

cứu đánh giá là "bộ bách khoa toàn thư" của xã hội cổ Hi Lạp, tuy rằng khi sinh thời ông không được các nhà cầm quyền ưa thích và những người đồng thời thông hiểu. Cụ thể là ông sáng tác 92 tác phẩm mà chỉ có 5 lần được giải nhất ; chỉ sau khi ông chết rồi người ta mới dành cho ông vinh quang lớn nhất. Ngoài nhận định cho rằng toàn bộ sự nghiệp thi ca của ông là "một bộ bách khoa toàn thư về xã hội Hi Lạp cổ đại", người ta còn cho rằng trong các tác gia bi kịch ông là "nhà thơ bi thảm nhất trong các nhà thơ", ông là người sáng tạo ra "loại kịch tâm lí", ông là "nhà hoạ sĩ vĩ đại" trong việc mô tả những dục vọng của tình yêu và lòng ghen tuông. Quả vậy, cảm quan hiện thực đã giúp Oripit có cái nhìn sắc bén vào hiện thực xã hội và từ đó đề xuất ra những vấn đề của cuộc sống. Ông còn lưu lại được 19 vở kịch trọn vẹn (trong đó có một vở xatia), còn những vở khác chỉ sót lại một vài đoạn, có vở chỉ còn vài ba câu thơ, hoặc hầu như chỉ còn lại cái nhan đề (*Xixiphơ, Tennet, Catmôx*...). Tuy nhiên qua số còn lại ít ỏi đó ta cũng thấy đề tài ông sử dụng thật đa dạng và phong phú. Nó bao trùm nhiều câu chuyện thần thoại về các thành bang khác nhau, về các nhân vật thần và anh hùng quen thuộc của các truyền thuyết Hi Lạp cổ đại.

Trong những vở kịch còn lại của Oripit (19 vở) về thành bang Tơroa có *Những người đàn bà Tơroa, Hêcuybơ, Ăngdrômac* ; về thành bang Acgôt có *Hêlen, Iphigiêni ở Ôlit, Iphigiêni ở Tôrit, Êlêctơrơ, Ôrextơ, Rêzôx và Xiclôp* (vở xatia) ; về thành bang Aten có *Iông, Hippôlit* ; về Texali có *Anxextơ*, *Mêđê* ; về thành bang Tebơ có *Những người phụ nữ xứ Phênixi*, *Những người đàn bà cầu xin, Các nàng Baccăngtơ* ; và 2 vở về người anh hùng Hêraklex là *Hêraklex điên dại* và *Những đứa con của Hêraklex*.

Vở kịch đầu tiên của Oripit là *Những người con gái của Pêliax* (nay chỉ còn vài đoạn) trình diễn năm 455 tr.CN, một năm sau khi Esin qua đời. Khác với các bậc tiền bối của mình, nhà thơ đã vận dụng và cải biên các đề tài thần thoại một cách tự do để thể hiện tư tưởng của mình ở mức độ cao nhất. Thí dụ theo Hăngri Uây (Henri Weil), với vở bi kịch *Ăngtigôn* (giờ không còn trọn vẹn), ông đã "dành cho tình yêu một vai trò quan trọng và làm cho câu chuyện truyền thuyết mới mẻ hẳn ra nhưng lại biến chất đi" (Ăngtigôn không chết, lấy Hêmông và sinh con đẻ cái). Hay như trong tác phẩm *Mêđê*, Oripit cũng cải biên thần thoại một cách mạnh dạn (cho Mêđê tự tay giết hai con) khiến người đương thời không chịu nổi, buộc ban giám khảo phải truất giải nhất dành cho ông và do đó ông chỉ nhận được giải ba. Họ không hiểu rằng với sự cải biên đó, giá trị phản ánh hiện thực của vở bi kịch *Mêđê* mới đạt đến đỉnh cao nhất và sức tố cáo thời đại vì vậy càng mạnh mẽ. Có thể nói qua tay Oripit, những nội dung thần thoại được sửa đổi để trở thành những

cốt truyện mới mẻ của bi kịch, có khi mới đến mức vở kịch mang tính li kì như "tiểu thuyết sân khấu", đó là trường hợp vở *Hêlen* của ông(1).

Và chỉ với hình tượng nhân vật Hêlen có sẵn trong thần thoại này, Ơripit cũng đã hư cấu nên "những Hêlen" của bi kịch ông với những dáng vẻ và tính cách khác nhau chứng tỏ thiên tài sáng tạo của ông thật phong phú. Đó là Hêlen nhục nhã trong *Những người đàn bà Toroa*, Hêlen đỏm dáng, mất gốc và tham lam trong *Ôrextơ*... Nhưng trong *Hêlen* thì trang giai nhân tuyệt sắc này của Hi Lạp cổ đại lại hiện ra trong ánh sáng ngời ngời của phẩm giá thuỷ chung, của đạo đức cao quý. Đó là một Hêlen toàn vẹn cả đức hạnh lẫn dung nhan, xứng đáng là niềm "kiêu hãnh" của đất nước Hi Lạp "con cháu các vị thần".

Thiên tài sáng tạo của Ơripit còn được các nhà nghiên cứu bình luận nhiều khi nói đến vở kịch *Những người phụ nữ xứ Phênixi* của ông. Có thể nói đó là sản phẩm của một trí sáng tạo kì diệu. Mặc dù cái tên của vở kịch trùng lặp với tên của một vở bi kịch của Frinicôx, một nhà viết kịch trước đó, nhưng nội dung thì hoàn toàn khác hẳn. Ơripit đã sử dụng lời mở đầu vở kịch của nhân vật Jôcaxtơ (vợ đồng thời là mẹ của Êdip) để tóm tắt toàn bộ câu chuyện về cuộc đời Êdip, rồi sau đó ông cho hành động kịch khai triển để bao quát toàn bộ nội dung những sự kiện xảy ra ở các vở kịch *Bảy tướng đánh thành Tebơ* của Esin, *Êdip làm vua, Êdip ở Côlônơ, Ăngtigôn* của Xôphôclơ. Quả là một sự khái quát sân khấu đối với toàn bộ truyền thuyết thành Tebơ.

Trí sáng tạo và nghệ thuật hư cấu đã khiến cho những vở bi kịch của Ơripit dẫu cùng lặp lại một đề tài với sáng tác của Esin hay Xôphôclơ chăng nữa, vẫn mang một nội dung hoàn toàn mới mẻ và chứa đựng một ý nghĩa khác hẳn.

Và điều đặc biệt cần chú ý trong sự khác biệt giữa Ơripit và các vị tiền bối của mình là việc vận dụng các phạm trù mĩ học trong các tác phẩm bi kịch. Cũng giống như Esin và Xôphôclơ, ông khai thác "cái bi" ở mức độ cao nhất của nó gây tác động bi kịch mạnh mẽ. Đó là trường hợp các vở bi kịch *Mêđê, Những người phụ nữ xứ Phênixi, Những người đàn bà Toroa*... Tuy nhiên "cái bi" trong tác phẩm của ông thường bộc lộ sự thảm khốc tuyệt đỉnh vì nó kết hợp với "cái khủng khiếp" như trường hợp vở *Mêđê* (Mêđê giết con để trả thù chồng) hay Hécuybơ (Hêcuybơ trả thù tàn bạo). Do đó sắc thái "cái bi" ở bi kịch Ơripit cũng khác với bi kịch của Esin và Xôphôclơ. Sở dĩ vậy vì ông đi sâu vào "tâm lí nhân vật", phanh phui những dục vọng ghê gớm tiềm ẩn trong lòng

(1) Trong vở này Hêlen theo Parix về Toroa chỉ là Hêlen giả, do các thần lấy mây biến thành, còn Hêlen thật vẫn thuỷ chung với Mênêlax dù phải lưu lạc đau khổ.

con người, những dục vọng thúc đẩy con người đến những hành động bạo tàn, vượt ra ngoài khuôn khổ của "tính người", những dục vọng xô đẩy người ta đến những tấn bi kịch thê thảm nhất.

Cũng trong việc vận dụng các phạm trù mĩ học này, trong bi kịch của Oripit, cái bi cái hùng cũng quyện vào nhau, tác động lẫn nhau. Cái bi làm nền cho cái hùng, ngược lại cái hùng lại làm tăng cái bi kịch. Đó là trường hợp các vở *Những người con của Hêraklex* với nhân vật Macari, vở *Những người phụ nữ xứ Phênixi* với nhân vật Mơnê, vở *Những người phụ nữ cầu xin* với nhân vật Evatnê hay *Iphigiêni ở Ôlit* với nhân vật Iphigiêni. Tất nhiên sắc thái bi hùng này ở bi kịch Oripit chưa đạt tới mức hoành tráng như ở tác phẩm của Esin.

Và điều nổi bật ở Oripit khác hẳn Esin và Xôphôclơ là cách ông sử dụng cái hài trong bi kịch của mình ; mối quan hệ giữa cái hài và cái bi trong bi kịch của ông khác với trường hợp *Quân Ba Tư* của Esin. Trong *Quân Ba Tư*, "ông tổ của bi kịch" vận dụng cái hài như một động tác giả của cái bi, cái bi kịch của chiến tuyến phi nghĩa không gây tác động bi kịch mà lại gây tác động hài kịch vì vậy cái bi kịch ở đây là giả tạo trong dụng ý của tác giả. Càng bi thì càng hài và vì vậy cái bi làm nền cho cái hài mang giá trị phê phán chiến tuyến phi nghĩa. Ở cái bi kịch như *Anxexto* hay tuyệt tác *Mêđê* của Oripit cái hài được thể hiện một cách khá kín đáo nhưng sâu sắc qua lời lẽ nguỵ biện của Jazông (trong *Mêđê*) khi hắn tự bào chữa cho hành vi phản bội của mình hay qua những giọt nước mắt "cá sấu" của Atmet (trong *Anxexto*) khóc vợ... Cái hài trong bi kịch Oripit vì vậy là sự cười nhạo kín đáo, là ngụ ý phê phán thâm trầm sâu xa mà đôi khi phải suy ngẫm mới phát hiện được, mới "giật mình" nhận thức ra vấn đề tác giả muốn nói. Thường đến lúc đó thì cái hài đã tiếp cận với cái bi, cao điểm của sự phát triển của nó.

Trong bi kịch Oripit cái hài kịch hoà quyện với cái bi kịch gợi nên nụ cười và nước mắt, thể hiện cuộc sống thực với dạng vẻ đầy mâu thuẫn của nó như trong kịch của Sêcxpia về sau này. Thí dụ ở vở *Anxexto*, Oripit đã vận dụng cái hài qua việc khai thác những tình tiết phi lí của thần thoại, mà ngoài ông ra chắc ít ai chú ý, để đưa ra cái cười nhạo kín đáo (Atmet là người "tốt" nhưng lại muốn người khác chết thay cho mình). Bi kịch *Anxexto* của ông có lúc làm người ta cảm thấy vui nhộn như cảnh Hêraklex phàm ăn tục uống, say sưa bí tỉ khiến tên nô lệ của Atmet hầu tiệc phải thất kinh, có lúc lại làm người ta nghi hoặc chưa thật sự hoà mình vào cảnh khóc than thê thốt của người chồng mất vợ, có lúc làm người ta sững sốt vì thực tế tầm thường của những chân giá trị mà xưa nay người ta vẫn ngộ nhận (sự thiêng liêng của thần thánh, tình phụ tử đậm đà qua các cảnh thần Apôlông và thần Chết gặp nhau, hay cha con Atmet và Pêrex trách móc lẫn nhau). Tất nhiên bên cạnh

những cảnh có sự hoà quyện đó của cái bi và cái hài thì sự hi sinh tận tuy của nàng Anxextơ phơi bày trên sân khấu và chiến công của Hêraklex để cứu nàng thoát tay thần Chết... thì những cái đó lại là cơ sở của bi kịch thật sự.

Ơripit còn sử dụng đòn sân khấu (coup de théâtre) làm cho bi kịch của ông mang sắc thái "hiện đại" như trong *Iông*, Crêuyzơ bỏ thuốc độc để giết chàng trai trẻ mà không ngờ đó chính là đứa con ruột thịt của mình, hay trong vở *Êgiê* cũng vậy, nhà vua nhận ra con trai đúng lúc người anh hùng trẻ tuổi nâng cốc độc dược... Khán giả "hụt hơi", tác động bi kịch mạnh mẽ.

Ơripit, "nhà thơ sáng tạo ra loại kịch tâm lí", bị người đương thời khiển trách là toàn đưa cái xấu xa của người đời lên sân khấu. Bởi vì ông là người hoạ sĩ lớn về dục vọng của con người, Phedrơ đau khổ vì tình, quằn quại, suy yếu, não nề. Mêđê ghen tuông, giận dữ, lồng lộn như "một con sư tử", phá phách như bão tố... Tuy nhiên các nhà bình luận lại hết lời khen ngợi ông, nhiều nhà nghiên cứu phê bình tuy quan điểm khác nhau nhưng lại thống nhất với nhau ở điểm : nhân vật của Ơripit mang đậm tính người hơn nhân vật của tác giả bi kịch đương thời. Đó là trường hợp của Nitsơ và Bonna. Rõ ràng là người đồng thời với Ơripit chưa nhận thức được dụng ý của nhà thơ như Nitsơ đã phân tích : "Ơripit đưa khán giả lên sân khấu để họ tự xét mình". Ơripit đã miêu tả "những con người vốn là như vậy đấy", khác với những nhân vật kì vĩ siêu phàm của Esin hay con người tràn đầy sức mạnh ý chí vươn tới lí tưởng của Xôphôclơ.

Kịch của Ơripit phản ánh hiện thực xã hội dân chủ chủ nô ở thời kì tan rã của nó, do đó các tác phẩm của ông đã đề cập đến hàng loạt các vấn đề nóng bỏng của xã hội với những lời nhận định phê phán sâu sắc. Cũng qua đó tác giả đã thể hiện quan điểm tiến bộ của mình, chính vì vậy người đương thời gọi ông là "nhà triết lí trên sân khấu". Ông nói đến chiến tranh và lên án mặt phi nghĩa của nó. Theo ông "chỉ có một cuộc chiến tranh mà ai ai trong chúng ta cũng phải chấp nhận, đó là cuộc chiến tranh vệ quốc, còn ngoài ra chúng ta có quyền từ khước". Trong *Những người đàn bà Tơroa, Hêcuybơ, Angdrômac...*, ông đã lên án cuộc chiến tranh Tơroa mà dân tộc ông tiến hành trong quá khứ vì đó là cuộc chiến tranh xâm lược cướp bóc, phi nghĩa. Ơripit ca ngợi hoà bình và thể hiện lòng khao khát hoà bình của người dân. Tác giả còn đề cập đến vấn đề tôn giáo thần thoại. Ông hoài nghi sự tồn tại của thần thánh. Ông viết "Zơx, Zơx là ai, tôi chỉ biết Zơx qua những lời đồn đại mà thôi". Và dưới ngòi bút của ông, thần thánh hiện ra không còn thiêng liêng nữa, ngược lại mang nhiều tính xấu đáng phê phán như hiếu sắc (Apôlông trong *Iông*), tàn ác, khát máu (Actêmix trong *Iphigiêni ở Tôrit*)... Ông đả kích sự cuồng tín, nghi ngờ "định mệnh". Qua bi kịch của mình, ông

đã chỉ ra một thứ "định mệnh bên trong", tức là dục vọng của con người, chính là nguyên nhân dẫn dắt con người đến những tấn bi kịch trong cuộc sống. Chính vì vậy bi kịch của Oripit không nói về chuyện trên trời mà nói về chuyện dưới đất, không nói về thần thánh mà nói về con người với tất cả tính người sâu đậm của nó.

Oripit còn đề cập vấn đề phụ nữ, hạnh phúc gia đình. Thân phận người đàn bà ở thời đại ông đã được ông nói đến với bao đắng cay tủi nhục qua những vở như *Mêđê, Ăngdrômac, Hêlen*... Ông nói đến giàu nghèo, kẻ thống trị và người bị trị, nói đến người nô lệ với một thái độ khách quan, đúng đắn, tiến bộ : "Của cải là nguyên do của những điều bất hạnh của con người" (câu thơ 633 của vở *Tyexto* không còn đủ), "Cầu mong sao cho tôi không bị của cải ngự trị để khỏi phải trở thành một kẻ ác và phải giao du với bọn người độc ác" (câu 346 vở *Dictys* không còn đủ), "Tâm hồn của bọn giàu có thì cũng tối tăm như của cải của chúng"... Đó là những lời công kích của Oripit đối với bọn giàu, bọn "thống trị xã hội" bằng của cải. Ngược lại ông thông cảm với những người nghèo khổ, với người nô lệ "... Người nô lệ suốt đời khốn khổ làm sao ! Họ chịu đựng những điều nhục nhã và bị cưỡng bức bằng sức mạnh..." *(Hêcuybơ)* và "chúng ta, những người tự do, chúng ta sống được là nhờ những người nô lệ"... Rõ ràng là Oripit lên án cả cái thời đại ông sống với những bất công phi lí của nó.

Bi kịch của Oripit còn là lời ca ngợi Tổ quốc Aten, xứ sở của dân chủ tự do, lên án kẻ thù Xpactơ chuyên chế (*Ăngdrômac*). Ông ca ngợi những con người hi sinh vì nghĩa lớn, vì Tổ quốc đồng bào (Iphigiêni trong *Iphigiêni ở Ôlit*, Mênê trong *Những người phụ nữ xứ Phênixi*), vì những người ruột thịt thân yêu (Macari trong *Những người con của Hêraklex*), vì tình nghĩa vợ chồng thuỷ chung gắn bó (Anxextơ trong vở kịch cùng tên, Êvatnê trong *Những người đàn bà cầu xin*). Và điều cần chú ý là phần lớn những nhân vật mang đậm giá trị thẩm mĩ này là phụ nữ (*Iphigiêni, Anxextơ, Macari, Êvatnê...*). Không phải Oripit chỉ "toàn nói xấu phụ nữ" như người đương thời đã khiển trách ông.

Sự kiện của Oripit đã đánh dấu sự kết thúc của bi kịch Hi Lạp. Sáng tác của ông tuy có nhiều cống hiến cho nghệ thuật kịch, góp phần vào sự phát triển của thể loại bi kịch, song vẫn còn có những hạn chế như tính thống nhất hành động đôi khi chưa chặt chẽ bằng kịch Xôphôclơ, hay sự mở đầu, kết thúc đôi khi còn giản đơn (bằng lời giáo đầu của nhân vật hay sự xuất hiện của thần thánh). Tuy nhiên Oripit đã để lại cho nhân loại những sáng tác mang ý nghĩa lớn lao, phản ánh cả một thời kì lịch sử đầy biến động mà trong đó chân dung con người thời đại nổi bật lên với những yêu thương, căm giận sôi sục nhất.

PHẦN THỨ HAI

VĂN HỌC THỜI PHỤC HƯNG

CHƯƠNG MỘT

KHÁI QUÁT

I – THỜI ĐẠI PHỤC HƯNG VÀ PHONG TRÀO VĂN HOÁ PHỤC HƯNG

Trong hai thế kỉ XV, XVI, ở châu Âu đã dấy lên một cuộc vận động tư tưởng và văn hoá mới rất mực hào hứng và quyết liệt, từ trước đến bấy giờ loài người chưa từng thấy.

Thoạt tiên, ngọn gió mới thổi lên từ đất Italia. Tiếp đó nó lan rộng ra các nước ở Tây Âu và Trung Âu.

Người Italia gọi phong trào này là "Renascita", người Pháp đặt tên cho nó là "La Renaissance".

"Renascita" hay "Renaissance" đều cùng một nghĩa ; có thể dịch là "Phục hưng" hoặc "Tái sinh" hoặc nôm na hơn nữa có thể dịch là "Sống lại".

Nhưng "Phục hưng" cái gì ? Cái gì được "tái sinh", được làm "sống lại" ?

Một số học giả phương Tây cho rằng phong trào này nhằm "phục hưng", nhằm làm "sống lại" nền văn hoá cổ đại Hi Lạp và La Mã vừa được phát hiện nhờ những cuộc khai quật, nhờ những bản sách chép tay từ thời đó còn gìn giữ được. Đúng là từ thế kỉ XIV và tiếp theo là trong hai thế kỉ XV, XVI ở châu Âu có cả một phong trào đi tìm kiếm những di tích của hai nền văn hoá cổ đại Hi Lạp, La Mã. Người ta đua nhau học tiếng Hi Lạp và tiếng La tinh để đọc các bản sách chép tay đó. Việc dịch thuật, giới thiệu và xuất bản các tác phẩm triết học, văn học cổ Hi Lạp đã thu hút một số đông những học giả, nhà nghiên cứu, chủ nhà in... Đúng là chưa bao giờ Hi Lạp và La Mã cổ đại lại được chú ý, được đề cao, được say mê đến như vậy.

Nhưng thật là sai lầm nếu cho rằng mục đích của phong trào văn hoá Phục hưng là nhằm khôi phục lại những nền văn hoá cổ đại đó, thật là sai lầm nếu nghĩ rằng phong trào sôi động này chỉ mang ý nghĩa phục cổ đơn thuần.

Nhờ được tận mắt nhìn ngắm những di tích còn sót lại của hai nền văn minh Hi Lạp, La Mã mà các cuộc khai quật mới phát hiện được, nhờ được tự mình đọc và tìm hiểu ý nghĩa của các tác phẩm cổ đại Hi, La (qua nguyên tác hoặc qua bản dịch) phương Tây, có dịp để đối chiếu và so sánh với nền văn hoá Trung cổ trong đó họ đang sống, họ đã rút ra được kết luận quan trọng này : Trung cổ phong kiến và Nhà Thờ đã kìm hãm nền văn hoá, hơn thế nữa, đã chà đạp thô bạo lên quyền sống, quyền tự do của con người. Họ cảm thấy như mình vừa trải qua một "đêm trường" tăm tối. Họ nhận ra rằng cổ đại Hi Lạp sở dĩ đã xây dựng được một nền văn minh rực rỡ chính là vì nó chưa hề biết chế độ phong kiến là gì, vì nó chưa phải chịu đựng sự thống trị tinh thần của Giáo hội Thiên chúa. Ăngghen viết : "Trong những cuốn sách viết tay còn cứu vớt được sau khi nền văn minh Byzăngxơ đã sụp đổ, trong những pho tượng thời cổ đại khai quật được trong những đống hoang tàn ở La Mã, người ta thấy cả một thế giới mới lạ hiện ra trước mắt phương Tây kinh ngạc : đó là thời cổ đại Hi Lạp ; *những hình thức chói loà của nó đánh tan những bóng ma của thời Trung cổ*"(1).

Nhưng đối với châu Âu các thế kỉ XIV, XV, XVI, vấn đề đâu phải là khôi phục lại nền văn hoá, văn minh Hi Lạp, La Mã cho dù những nền văn minh, văn hoá đó đã khiến họ phải "kinh ngạc" vì sự huy hoàng của nó ! Đó là những sản phẩm thời chế độ công xã thị tộc tan rã chuyển sang chế độ chiếm hữu nô lệ. Lịch sử theo đà phát triển của nó chỉ tiến tới chứ không quay trở lại. Vì vậy vấn đề là "phục hưng", là làm "sống lại" *những truyền thống văn hoá tốt đẹp* mà cổ đại Hi Lạp, La Mã đã nêu gương, mà Trung cổ phong kiến và Nhà Thờ đã cắt đứt. Làm "sống lại", "phục hưng" những truyền thống đó, đồng thời phải phát huy hơn nữa những truyền thống đó cho phù hợp với yêu cầu trước mắt.

Những truyền thống văn hoá mà cổ đại Hi Lạp, La Mã đã nêu cao là gì ?

– Là truyền thống trân trọng, đề cao con người trái ngược với thái độ coi rẻ, miệt thị con người của Trung cổ.

– Là truyền thống đấu tranh cho tự do của con người trái ngược với nền chuyên chính, độc tài của Phong kiến và của Giáo hội.

---

(1) Ăngghen : Bài mở đầu cuốn *Phép biện chứng của tự nhiên*. Trích C.Mac và F.Ăngghen : *Về văn học và nghệ thuật*. Tư liệu tham khảo. Nhóm VHPT tổ VHNN Khoa Văn ĐHSP Hà Nội biên soạn.

Vì thế phong trào văn hoá Phục hưng trong khi hướng về cổ đại để học tập những truyền thống tốt đẹp đó, đã luôn luôn phê phán, tố cáo Trung cổ phong kiến và Nhà Thờ, đồng thời nói lên nhu cầu và khát vọng của con người mới, vạch rõ và biểu dương những khả năng và triển vọng của con người mới, xã hội mới.

Con người mới đó là con người xây dựng xã hội mới, con người mà thời đại Phục hưng đang cần đến. Đó là "những con người khổng lồ... khổng lồ về tư tưởng, về nhiệt tình và về tính cách, khổng lồ về tài năng mọi mặt và về sự hiểu biết sâu rộng"(1).

Kiểu người "khổng lồ" đó trên thực tế đã xuất hiện. Trong tác phẩm văn học, đó là những nhân vật Gacgăngchuya và Păngtagruyen của Rabơle, đó là bác sĩ Fauxt trong vở kịch của Maclôvơ, đó là Hămlet, Ôtelô... của Secxpia.

Trong cuộc đời, kiểu người khổng lồ đó cũng đã có mặt. Đó là những thiên tài xuất sắc như Lêôna đơ Vanhxi, nhà hoạ sĩ kiêm nhà bác học, kiêm thợ máy, kiêm kĩ sư... Đó là Anbe Đuyrê, vừa là hoạ sĩ, vừa là nhà điêu khắc, nhà tạc tượng, nhà kiến trúc. Đó là Côpecnic, người phát hiện ra lí thuyết mới về hệ thống mặt trời. Đó là những Crixtôp Côlông, những Vacxcô đơ Gama, những Magielăng,... đã có công phát kiến địa lí. Trong lĩnh vực văn học, đó là những Đăngtơ, Pêtơrac, Bôcaxiô ở Italia, là Rabơle, Môngtenhơ... ở Pháp, là Xecvăngtex, Lôpê đa Vêga... ở Tây Ban Nha, là Maclôvơ, Sêcxpia... ở Anh.

Cuộc vận động tư tưởng và văn hoá Phục hưng đã gặt hái được những mùa hoa trái tốt đẹp, phong phú vô cùng. Nó đã làm cho Tây Âu như bừng thức dậy sau "đêm trường Trung cổ", đưa những nước này tiến nhanh, tiến mạnh vào lịch sử cận đại. Văn hoá Phục hưng vì vậy được thừa nhận là một trong những nền văn hoá rực rỡ của loài người.

Tác động thúc đẩy của cuộc vận động tư tưởng và văn hoá Phục hưng đối với lịch sử phương Tây và lịch sử nhân loại nói chung là điều đã rõ ràng. Tuy nhiên, lại phải thấy rằng bản thân cuộc vận động tư tưởng và văn hoá đó là sản phẩm của một bước ngoặt lịch sử, do những điều kiện kinh tế, chính trị, xã hội bấy giờ đòi hỏi, tạo ra và quy định. Cần tránh hai khuynh hướng sai lầm khá phổ biến xưa nay là "Trung cổ hoá" hoặc "Hiện đại hoá" thời Phục hưng. Khuynh hướng thứ nhất phủ nhận chất lượng mới của thời Phục hưng, chỉ coi nó như là giai đoạn sau của Trung cổ, coi những thành tựu của nó như là hoa quả muộn màn của Trung cổ, do Trung cổ gieo giống và chăm nom. Về thực chất, khuynh hướng này do các học giả nặng đầu óc bảo thủ, gắn bó với lập trường và quan điểm của giai cấp quý tộc phong kiến và đẳng cấp tăng lữ đề xướng ra.

---

(1) Ăngghen. Bài nói đầu cuốn *Phép biện chứng của tự nhiên*, tài liệu đã dẫn.

Khuynh hướng thứ hai thì ngược lại, nó quan niệm rằng Phục hưng là sự "cắt đứt" hoàn toàn với Trung cổ và mở đầu cho thời hiện đại. Khuynh hướng này đề cao Phục hưng nhằm tô vẽ cho nền văn minh tư sản. Những kẻ đề xướng khuynh hướng đó nhấn mạnh rằng : buổi bình minh của kỉ nguyên tư bản chủ nghĩa thật là huy hoàng tráng lệ và đó chính là sự tự khẳng định của chủ nghĩa tư bản ngay trong buổi mới chào đời, là cống hiến đầu tiên, to lớn của chủ nghĩa tư bản đối với lịch sử nhân loại v.v...

Khoa kinh tế – chính trị học mac xit nhận định rằng : Phục hưng (hai thế kỉ XV – XVI ở Tây Âu) là giai đoạn đầu của thời kì quá độ từ Trung cổ phong kiến sang thời cận đại tư bản chủ nghĩa.

Ăngghen viết : "Khoa học tự nhiên cận đại, cũng như toàn bộ lịch sử cận đại, bắt đầu từ thời kì cường thịnh mà người Đức chúng ta gọi là thời kì Cải cách tôn giáo – vì đấy là một tai hoạ của dân tộc đã xảy đến với chúng ta trong thời gian đó – mà người Pháp gọi là thời kì Phục hưng và người Italia gọi là Cinquecentô, tuy rằng các danh từ đó chưa có một danh từ nào nói được đầy đủ hết ý nghĩa. Đó là thời đại bắt đầu từ nửa cuối của thế kỉ XV. Chính quyền nhà vua, dựa vào bọn tư sản thành thị, đã đập tan thế lực của giai cấp quý tộc phong kiến và đã lập ra những nước quân chủ lớn chủ yếu dựa trên dân tộc tính, trong khuôn khổ các nước quân chủ đó, các quốc gia châu Âu cận đại và xã hội tư sản cận đại đều đã phát triển ; và trong khi giai cấp tư sản và giai cấp quý tộc còn đương đối chọi với nhau, thì cuộc chiến tranh nông dân ở Đức đã báo trước những cuộc đấu tranh giai cấp sau này bằng cách đưa lên vũ đài không những là những người nông dân khởi nghĩa mà thôi – điều này không còn phải là mới lạ nữa – mà đằng sau họ còn là những người báo hiệu cho giai cấp vô sản hiện đại, tay cầm cờ đỏ, miệng đòi quyền công hữu tài sản" (Lời nói đầu cuốn *Phép biện chứng của tự nhiên*).

Và Ăngghen đánh giá : "*Đó là bước ngoặt tiến bộ, vĩ đại nhất, từ trước đến bấy giờ loài người chưa từng thấy*" (tài liệu đã dẫn).

Bước ngoặt đó đã diễn ra trên mọi lĩnh vực kinh tế, chính trị xã hội, tôn giáo, tư tưởng khoa học kĩ thuật, văn học nghệ thuật. Nó làm biến đổi sâu sắc đời sống vật chất và tinh thần của xã hội Tây Âu, phơi bày tính chất trì trệ, lạc hậu, lỗi thời của những thiết chế tinh thần và vật chất của chế độ phong kiến và của Nhà Thờ Trung cổ. Nó tạo nên một đà phát triển mới cho các lĩnh vực nói trên, khiến cho xã hội Tây Âu vào nửa sau của thế kỉ XVI, đầu thế kỉ XVII thực sự đã mang một bộ mặt mới, khởi sắc, phồn vinh, đầy khí thế.

Vùng Bắc Italia là một trung tâm kinh tế và một trung tâm văn hóa phát triển sớm hơn cả (từ thế kỉ XIV). Ở đó, các quốc gia – đô thị như Vơnizơ, Giênơ, Florăngxơ... đã chứng kiến một thời kì phát đạt của công

thương nghiệp, xưa nay chưa từng thấy. Trên cơ sở một nền kinh tế công thương nghiệp phát triển như vậy, một nền văn học nghệ thuật mới, phong phú, rực rỡ đã đơm hoa kết quả. Chính vì vậy mà Italia trở thành cái nôi của phong trào văn hoá Phục hưng.

Vùng Thấp (gồm các nước Hà Lan, Bỉ và Luycxămbua ngày nay) cũng là một trung tâm kinh tế và văn hoá hình thành tương đối sớm (hầu như cùng một lúc với vùng Bắc Italia). Ở đó, các đô thị như Bruygiơ, Anve (ngày nay thuộc Bỉ) Amxtecđam (nay thuộc Hà Lan) cũng tấp nập trù phú vô cùng. Chính nhờ vậy mà nơi đây cũng từng là một trung tâm văn hoá mới của thời kì Phục hưng.

Sau sự kiện Côngxtăngtinôp bị Thổ Nhĩ Kì chiếm đóng (1453) cắt đứt đường giao thông buôn bán giữa Tây và Đông, các nước phương Tây bèn lao đi tìm những con đường giao thông buôn bán mới. Các phát kiến địa lí đã dẫn tới một kết quả to lớn, bất ngờ, ngoài dự kiến. Trong *Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản*, Mac và Ăngghen đã nói về ý nghĩa đó như sau :"Việc tìm ra châu Mĩ và đường hàng hải quanh châu Phi đã tạo ra cho giai cấp tư sản đang lên một trường hoạt động mới. Thị trường Ấn Độ và Trung Hoa, việc chiếm châu Mĩ làm thuộc địa, việc buôn bán với các thuộc địa, việc tăng thêm một số phương tiện trao đổi và số lượng hàng hoá, những cái ấy nói chung đã đem lại cho thương nghiệp, hàng hải, công nghiệp một đà phát triển chưa từng có, và do đó, đã làm cho yếu tố cách mạng phát triển nhanh chóng trong lòng xã hội phong kiến đang suy tàn.

Phương thức kinh doanh phong kiến hay phường hội trước kia không còn có thể thoả mãn được nhu cầu đang lên theo sự mở mang nhiều thị trường mới".

Từ sau khi những con đường biển mới được phát hiện, việc buôn bán giờ đây chuyển hướng ra các đại dương là chính nên các đô thị ven biển trở thành những điểm kinh tế tấp nập chưa từng thấy : Vơnizơ, Giênơ (Italia), Bacxơlôn (Tây Ban Nha), Lixbon (Bồ Đào Nha), Luân Đôn (Anh), Bruygiơ (Bỉ), Amxtecđam (Hà Lan), Hambuôc, Lucbec, Đanzich (Đức)...

Chính trong các đô thị này, đã xuất hiện những tổ chức kinh tế mới. Ở Anve, "Sở giao dịch" được thành lập, trước cửa có tấm khẩu hiệu : "Vì lợi ích của thương nhân các dân tộc và các chủng tộc". Hầu hết các việc trao đổi, mua bán đều thông qua sở giao dịch này. Tiền vốn của sở rất to, có thể mua tất cả hàng hóa từ Ấn Độ hay từ châu Mĩ sang. Sở cũng có cho vay lãi. Vua chúa các nước thường là con nợ của sở.

Ở Amxtecđam, rồi ở Luân Đôn cũng lần lượt xuất hiện kiểu tổ chức này. Ở Luân Đôn, nó mang tên gọi là "Sở hối đoái hoàng gia" (Royal exchange).

Đến đầu thế kỉ XVI, một kiểu tổ chức thương nghiệp nữa ra đời : "nghiệp đoàn thương mại" (maison de commerce). Nghiệp đoàn này do

những người cùng họ hàng tổ chức ra và mang những cách gọi khác nhau. Ở Italia, đó là Ragio, ở Đức đó là Firma, ở Anh đó là Partnership. Vào giữa thế kỉ XVI, khi việc buôn bán giữa các lục địa phát triển mạnh thì các thương đoàn (compagnie) xuất hiện. Thương đoàn do chính quyền nhà vua cho phép tổ chức và đỡ đầu. Ví dụ Thương đoàn Đông Ấn của Hà Lan được độc quyền buôn bán với Ấn Độ.

Các ngân hàng lần lượt được xây dựng ở Giênơ, Vơnizơ, ở Amxtecđam... và ngày càng cải tiến thể thức gửi tiền, rút tiền... Chữ số Arập thay thế chữ số La Mã trong việc tính toán.

Khối lượng tiền lưu thông trên thị trường ngày càng tăng. Nói riêng ở châu Âu thì từ năm 1400 đến năm 1600, ước tính đã từ 800 triệu lên tới 3300 triệu. Việc tăng nhanh khối lượng tiền tệ này đã dẫn tới những cuộc khủng hoảng giá cả trầm trọng. Một đợt khủng hoảng giá cả chưa từng thấy đã diễn ra ở châu Âu vào nửa sau thế kỉ XVI, đầu tiên nó nổ ra ở vùng Ăngđaluzi, cửa ngõ đón nhận vàng bạc từ châu Mĩ đổ về.

Sự phát triển của thương nghiệp đã thúc đẩy công kĩ nghệ mở mang nhanh chóng. Các công trường thủ công, các xí nghiệp sản xuất tập trung một số lượng lao động lớn đã hình thành. Công nghiệp khai thác, đóng tàu, kĩ nghệ sản xuất mặt hàng len dạ, hàng xa xỉ, kĩ nghệ giấy, kĩ nghệ in đều tăng tiến tới tốc độ cao, xưa nay chưa từng thấy.

Những sáng chế và phát minh được đem ra ứng dụng càng thúc đẩy đà tiến bộ của sản xuất. Sức nước được dùng để chạy máy cưa, máy nghiền, máy đập, máy xát, máy dệt, máy kéo sợi... Các lò cao có nhiệt lượng lớn, đồng hồ, địa bàn, kính... đua nhau ra chào khách.

Cùng với sự phát triển của công kĩ nghệ là quá trình làm phá sản một bộ phận nông dân và thợ thủ công để biến họ thành những người lao động làm thuê trong các công trường thủ công, các công xưởng và xí nghiệp.

Trong nông nghiệp cũng có những chuyển biến đáng kể. Địa tô bằng tiền được áp dụng ở một số vùng. Xung quanh một số đô thị đã xuất hiện lối kinh doanh nông nghiệp mới. Ở Hà Lan nghề trồng cây ăn quả và trồng hoa thu được nhiều lãi đã khiến nhiều người trước kia chuyên sản xuất lúa giờ đây chuyển hướng sang trồng hoa và trồng lê, táo... Ở Anh, nhiều địa chủ chuyển sang trồng cỏ để nuôi cừu.

Một số cải tiến cũng được đem ra áp dụng trong nông nghiệp. Chế độ hưu canh được thay thế bằng chế độ luân canh. Một vài giống mới được gieo trồng phổ biến như ngô (ở châu Mĩ gọi là lúa mì Ấn Độ, ở châu Âu thì gọi là lúa mì Thổ Nhĩ Kì), khoai tây. Kĩ thuật tưới và tiêu nước ở Hà Lan được tổ chức khá hoàn chỉnh...

Tuy nhiên, nếu so với thương nghiệp và công kĩ nghệ thì nông nghiệp ở châu Âu thời Phục hưng vẫn trì trệ.

Tóm lại, trong hoạt động kinh tế, một đà phát triển mới, mạnh mẽ chưa từng thấy đã xuất hiện, đặc biệt là trong thương nghiệp và công kĩ nghệ. Ở đây, đô thị đóng vai trò chủ đạo. Đó cũng chính là nguyên nhân sâu xa gây nên những biến động to lớn trong đời sống chính trị, xã hội, tư tưởng và văn hoá.

Sự phát triển của công thương nghiệp, của đô thị đã làm cho tầng lớp thị dân ngày càng đông đảo và lớn mạnh.

Chế độ phong kiến phân tán giờ đây trở thành vật chướng ngại trên con đường tiến lên của xã hội châu Âu.

Thị dân bèn ủng hộ chính quyền nhà vua đập tan thế lực của bọn phong kiến cát cứ, để lập nên những nước quân chủ lớn thống nhất, những thị trường thống nhất. Những nước này, về mặt đối ngoại, mới đủ khả năng cạnh tranh với các nước khác, chủ yếu là đủ khả năng giành giật thị trường, nô dịch và bóc lột các dân tộc nhỏ yếu hơn. Về đối nội, chính sự hình thành một thị trường thống nhất và một quốc gia thống nhất mới giúp cho bọn quý tộc và bọn tư sản làm giàu nhanh hơn nữa.

Quá trình hình thành các quốc gia quân chủ ấy cũng là một quá trình đấu tranh sôi sục : mâu thuẫn giai cấp nổ ra gay gắt giữa quý tộc phong kiến cũ và quý tộc mới, giữa quý tộc và tư sản, giữa các giai cấp thống trị với quảng đại quần chúng nông dân, thợ thủ công, dân nghèo...

Quá trình đó được đánh dấu bằng những phong trào nông dân rầm rộ mà tiêu biểu hơn cả là cuộc chiến tranh nông dân ở Đức (1524 – 1525). Tham gia cuộc nổi dậy này không những chỉ có nông dân mà còn có cả dân nghèo thành thị và thợ thuyền. Tômax Munzơ (1490 – 1523), lãnh tụ xuất sắc nhất của phong trào, luôn luôn kêu gọi sự liên minh giữa nông thôn và thành thị và coi đó là một cơ sở đảm bảo thắng lợi.

Quá trình hình thành các quốc gia dân tộc ở châu Âu cũng đồng thời là quá trình đấu tranh để thống nhất đất nước bị chia xẻ, hoặc đối với một số nước thì đó còn là quá trình đấu tranh để giành lại độc lập và chủ quyền. Cuộc đấu tranh cho sự thống nhất nước Italia diễn ra liên tục trong các thế kỉ XIV, XV, XVI... Chiến tranh Hai Hoa hồng (1455 – 1485) ở Anh kết thúc sau 30 năm nội chiến phong kiến... Quá trình hình thành một nước Tây Ban Nha là quá trình đấu tranh lâu dài chống lại sự thống trị của người Môrơ và người Arập, cũng đồng thời là quá trình hợp nhất các vương quốc Caxtiơ, Aragông và Catalônhơ...

Thời đại Phục hưng còn được đánh dấu bằng một phong trào cải cách tôn giáo rộng lớn, sôi động, xưa nay chưa từng thấy.

Kết quả bước đầu là nền "độc tài tinh thần của Giáo hội bị phá vỡ, đại bộ phận các dân tộc Giecmanh đã bỏ thẳng Giáo hội để đi theo đạo Tin lành, đồng thời trong các dân tộc La tinh một thứ tư tưởng tự do phê bình hoạt bát, hấp thụ của người Arập, và thấm nhuần thứ triết học Hi Lạp vừa mới phát hiện ra, càng ngày càng ăn sâu vào tinh thần

người ta và chuẩn bị cho chủ nghĩa duy vật hồi thế kỉ XVIII ra đời" (Ăngghen : Lời nói đầu cuốn *Phép biện chứng của tự nhiên*. Tài liệu đã dẫn).

Nói tóm lại, đúng như Ăngghen đã nhận định, thời đại Phục hưng là "bước ngoặt tiến bộ, vĩ đại nhất, từ trước đến bấy giờ loài người chưa từng thấy". Bước ngoặt đó đã diễn ra, làm thay đổi mọi mặt kinh tế, chính trị – xã hội, tôn giáo, tư tưởng và tinh thần. Chính trong bối cảnh đó, văn học nghệ thuật Phục hưng đã nở hoa kết quả, một mùa hoa quả tốt đẹp hiếm có.

II - CHỦ NGHĨA NHÂN VĂN, TRÀO LƯU TƯ TƯỞNG CƠ BẢN TẠO NÊN GIÁ TRỊ RỰC RỠ CỦA NỀN VĂN NGHỆ PHỤC HƯNG

Tất cả những biến động to lớn nói trên đã góp phần tạo nên nhiều luồng tư tưởng, nhiều học thuyết chi phối đời sống tinh thần và văn hoá của thời đại.

Đáng chú ý trước tiên là chủ nghĩa nhân văn, trào lưu tư tưởng tiến bộ nhất, tạo nên giá trị sáng ngời của nền văn nghệ Phục hưng.

Một số học giả phương Tây từng định nghĩa :"Chủ nghĩa nhân văn là tình cảm yêu chuộng nghệ thuật cổ đại "là" sự quay tìm cổ đại cổ điển trong nghệ thuật". "Nhà nhân văn chủ nghĩa" (un humaniste) từng được giới thiệu như là nhà học giả đơn thuần, say mê cổ đại chỉ vì mục đích phục cổ.

Đó là những định nghĩa phiến diện và lệch lạc vì chỉ thấy mặt biểu hiện bên ngoài của trào lưu tư tưởng này.

Cần nói ngay rằng trào lưu tư tưởng nhân văn chủ nghĩa là sản phẩm tinh thần của thời đại Phục hưng, chung đúc lại yêu cầu và khát vọng muốn tự giải phóng của con người thời đó thoát khỏi những xiềng xích trói buộc của Trung cổ phong kiến và nhà thờ. Chủ nghĩa nhân văn tìm thấy ở thời cổ đại – đặc biệt là ở cổ đại Hi Lạp – tinh thần trân trọng và đề cao con người mà nhân sinh quan Trung cổ cố tình hạ thấp và coi rẻ. Tinh thần đó toát lên rực rỡ từ những tác phẩm nghệ thuật : từ thần thoại Hi Lạp, từ anh hùng ca Hôme, từ kịch Esin, Xôphôclơ, Ơripit đến kịch Arixtôphan, từ những bức tượng của Phiđiax đến những kiến trúc huy hoàng còn sót lại... Chính từ trong văn học nghệ thuật của cổ đại Hi Lạp mà văn nghệ Phục hưng tìm thấy những biểu tượng sáng ngời về vẻ đẹp của con người, về ý chí đấu tranh cho tự do chống thiên nhiên và chống áp bức xã hội.

Tinh thần đó được Prôtagôrax thâu tóm lại trong định nghĩa nổi tiếng : "Con người là kiểu mẫu và kích thước để đo lường vạn vật". Chủ nghĩa nhân văn tiếp thu tinh thần cơ bản đó và đã phát triển nó cho phù hợp

với yêu cầu của con người thời đại mình. Những gì chống lại con người, kìm hãm tự do của con người đều bị nó lên án. Mặt khác, nó ca ngợi những gì thuộc về quyền sống tự nhiên của con người, đặc biệt là nó đấu tranh cho quyền tự do cá nhân.

Trung cổ phong kiến và Nhà Thờ truyền bá một thứ nhân sinh quan rất mực đen tối và nghiệt ngã. Cõi đời là "một thung lũng nước mắt", "Thiên đường" mới là cuộc sống đáng hướng tới. Kẻ nào biết coi khinh cõi đời trần tục, và những lạc thú vật chất, kẻ nào biết chăm lo tu dưỡng phần hồn thì mai sau sẽ được lên Thiên đường. Ngược lại thì sẽ bị đày xuống địa ngục chịu đựng những hình phạt ghê gớm !

Con người mà Trung cổ đề cao là Ông Thánh (Le Saint). Đó là con người sống giữa cõi đời nhưng khinh bỉ mọi lạc thú vật chất và thể xác, chỉ chăm lo tu dưỡng Đức Tin.

Thánh Ôguyxtanh, thánh Tôma Đacanh và bao nhiêu vị thánh đã được suy tôn, trở thành hiện thân cho chân lí và Đức Tin Trung cổ. Những lời phát biểu của họ đã trở thành "khuôn vàng thước ngọc" của một thời. "Magisterdixit.." (Đức Thánh dạy rằng...) là câu đầu lưỡi của những kẻ giáo điều Trung cổ.

Thánh Ôđôngđơ Cluyni nói :

"Thân thể đẹp là nhờ ở làn da. Nay nếu có thể nhìn qua làn da mà thấy được tất cả bên trong – như tục truyền rằng giống mèo rừng ở Bêôxi với đôi mắt sắc, chúng có thể nhìn thông suốt mọi vật – thì nhìn một người phụ nữ mà tởm thay ! Thử xem trong lỗ mũi, trong cuống họng, trong bụng của họ chứa những gì ? – Toàn là máu mủ dơ bẩn cả ! Ôi giá mà ta phải sờ vào đống nôn mửa thôi thì ta đã đủ lấy làm ghê rồi. Vậy mà ta há lại nên ham ôm vào mình cái bọc ô uế đó ru ? " (*Calaxion*).

Chủ nghĩa khổ hạnh, triết lí diệt dục từng được rao giảng như vậy đấy.

Điều cần vạch rõ là trong khi giai cấp phong kiến và bọn tăng lữ nói chung mặc sức phè phỡn, trác táng, sa đoạ thì chúng lại đem ra phổ biến thứ nhân sinh quan chán đời, khổ hạnh như trên.

Chống lại thứ nhân sinh quan phản tự nhiên đó, chủ nghĩa nhân văn đấu tranh đòi cho con người phải được hưởng những quyền sống chính đáng ở ngay cõi đời trần thế này : quyền được ăn, được mặc, được hưởng những thú vui vật chất, kể cả những thú vui về xác thịt. Đantê, mà Mac gọi là "Thi sĩ đầu tiên của thời cận đại" ; Pêtơraca, người được suy tôn là ca sĩ của tình yêu ; Bôcaxiô, bậc thầy của truyện cười bất tuyệt... là những nhà nhân văn chủ nghĩa hiểu theo ý nghĩa vừa trình bày. Tiếp theo là những Rôngxa, Đuy Belê, Rabơle của Pháp, những Xecvăngtex, Lôpê đa Vêga của Tây Ban Nha, những Sôxơ, Maclôvơ, Sêcxpia... của Anh.

Trong quá trình phát triển của nó, chủ nghĩa nhân văn ngày càng hoàn thiện nội dung chiến đấu. Tiếp thụ ảnh hưởng của những học thuyết mới tiến bộ về triết học, về khoa học, dưới tác động thúc đẩy của phong trào

cải cách tôn giáo, của phong trào dân tộc và các phong trào nhân dân, trào lưu nhân văn chủ nghĩa ngày càng mở rộng cuộc tấn công vào các cơ sở tinh thần và tư tưởng của Trung cổ. Thần học, triết học kinh viện bị nó đả kích gay gắt vì đó là vũ khí tinh thần thống trị của Trung cổ.

Êraxmơ (Erasme 1467 – 1536) là người có công lớn, có ảnh hưởng sâu rộng ở châu Âu. Tác phẩm *Ca tụng sự điên rồ* xuất bản năm 1511 của ông chế giễu sự mê tín và những tín điều ngu ngốc. Ông vạch trần sự dối trá và sự dốt nát của bọn thần học và kinh viện – triết gia, gọi Thần học và triết học kinh viện là "vũng bùn hôi thối".

Đồ đệ của ông là những nhà nhân văn chủ nghĩa nổi tiếng như Ghiôm Buyđê (Pháp), Uynrich phôn Huytten (Đức), Thômơx Morơ (Anh).

Văn học, nghệ thuật Phục hưng đã tiếp thụ những ảnh hưởng tích cực đó. Thần học và Triết học Kinh viện bị nó lôi ra phê phán và đả kích sâu cay. Rabơle, Môngtenhơ (Pháp), Xecvăngtex, Lôpê đa Vêga (Tây Ban Nha), Maclôvơ, Sêcxpia (Anh) là những cây bút đã góp phần đắc lực chôn vùi uy thế của Triết học kinh viện và của Thần học, đồng thời góp phần tích cực truyền bá thế giới quan tiến bộ của thời đại Phục hưng. Thế giới quan đó coi Con người (viết hoa) là trung tâm của vũ trụ. Con người ở đây là con người trần thế với tất cả những nhu cầu vật chất và tinh thần, xác thịt và trí tuệ, với tất cả những khát vọng chính đáng của nó, với tất cả khả năng và triển vọng to lớn của nó.

Sêcxpia ca ngợi :

"Kì diệu thay là con người !

Con người cao quý làm sao về lí trí, vô tận làm sao về năng khiếu. Về hình dung và dáng vóc, nó đẹp tựa thiên thần ; về trí tuệ, nó có thể sánh tài Thượng đế ! Thật là vẻ đẹp của thế gian, kiểu mẫu của muôn loài !" (*Hămlét* hồi II cảnh 2).

Rabơle thì say sưa truyền bá chủ nghĩa Păngtagruyen (Patagruelisme) và ca ngợi cây Păngtagruyeliông (Pantagruelion) (xem phần Rabơle).

Tự nhiên (La nature) được suy tôn là "bà mẹ vĩ đại" (Môngtenhơ). Tuân theo Tự nhiên sẽ đạt được "cái đẹp" và sự "hài hoà". Chống lại Tự nhiên sẽ dẫn tới "rối loạn và khô héo"(Rabơle). Tự nhiên trở thành cơ sở của một quan niệm triết lí mới : triết lí tự nhiên. Theo quan niệm này, Trung cổ là phản tự nhiên vì nó chống lại Con người.

Nội dung phong phú và tích cực, tác động và ảnh hưởng to lớn của chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng là điều đã được thừa nhận như là một cống hiến lớn lao trong lịch sử tư tưởng của nhân loại.

Tuy nhiên, là sản phẩm của giai đoạn đầu của thời kì quá độ từ chủ nghĩa phong kiến lên chủ nghĩa tư bản, nó chịu sự quy định của thời kì lịch sử đó.

Ngày nay, ai cũng biết rằng muốn đạt tới lí tưởng như chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng quan niệm : lí tưởng về con người tự do, được thoả mãn mọi nhu cầu vật chất và tinh thần, con người với tư cách là cá nhân

được hoàn toàn giải phóng..., thì vấn đề cơ bản hàng đầu là phải thủ tiêu mọi nguồn gốc đẻ ra áp bức bóc lột.

Nhưng, như đã nói, thời đại Phục hưng mà nội dung cơ bản là sự mở đầu cho thời kì quá độ từ chủ nghĩa phong kiến lên chủ nghĩa tư bản ở châu Âu – mới chỉ là bước chuyển biến từ một chế độ áp bức bóc lột này sang một chế độ áp bức bóc lột khác, "còn tráng trợn hơn, công nhiên hơn và vô liêm sỉ" hơn.

Thực tế phát triển tư bản chủ nghĩa ở một số nước Tây Âu từ nửa đầu thế kỉ XVI đã khiến cho một số người tiến bộ nhận thức được điều đó. Và họ cố gắng đi tìm những phương pháp mới hi vọng có thể giải thoát con người ra khỏi tình trạng bất công, kẻ giàu, người nghèo, kẻ áp bức bóc lột, người bị bóc lột và bị áp bức. Cuốn *Không tưởng* (Utopia) của Thômơx Morơ (1478 – 1535) và cuốn *Thành phố mặt trời*(Civitas solis) của Căngpanela (1568 –1639) lần lượt ra đời nhằm "mưu cầu hạnh phúc cho xã hội" bằng cách đòi hỏi cho "nguyên lí bình đẳng về mặt của cải phải được thừa nhận" và tiên đoán rằng "quyền tư hữu phải được hoàn toàn xoá bỏ" (lời Thômơx Morơ).

Nhưng, do sự hạn chế của lịch sử, Thômơx Morơ cũng như Căngpanela mới chỉ vẽ ra được một viễn cảnh, dựng lên một ước mơ không thể nào thực hiện được. Trước thực tế phũ phàng là con người giờ đây lâm vào cảnh một cổ hai tròng, vừa bị sự áp bức bóc lột của giai cấp phong kiến, vừa chịu sự bóp nặn vơ vét của giai cấp tư sản, chủ nghĩa nhân văn bị đẩy vào bước bế tắc. Lí tưởng của nó lâm vào sự khủng hoảng. Sự bế tắc và khủng hoảng đó đã để lại dấu ấn trong tác phẩm của những nhà văn thế kỉ XVI, đầu thế kỉ XVII như Xecvăngtex, Sêcxpia... Tâm trạng hoài nghi, bi quan đã chen vào trong tác phẩm. Nước mắt và máu đổ nhiều hơn khiến Sêcxpia phải thốt lên : "Thế giới giờ đây là cả một nhà tù", hoặc "thời thế thật là tan tác, đảo điên"...

Cũng cần thấy rằng ngoài hạn chế lịch sử, ý thức giai cấp cũng chi phối tư tưởng của các nhà nhân văn chủ nghĩa. Hàng ngũ những nhà nhân văn chủ nghĩa rất không thuần nhất. Có người vốn dĩ là quý tộc, là đại quý tộc như nhà vua Pháp Frăngxoa đệ nhất. Có người vốn dĩ là đại tư sản như Lôrăng đơ Mêdixi ở Italia. Có người thuộc tầng lớp bình dân như Thômax Munze hay Sêcxpia. Ấy là chưa kể những chuyển biến phức tạp khác vì tư tưởng nhân văn chủ nghĩa cũng trải qua những bước thăng trầm giống như tư tưởng một số người, dưới nhiều tác động phức tạp, cũng từng có lúc lên lúc xuống, lúc quay sang phía này, lúc quay sang phía nọ. Ví như Luthơ, người phất lên ngọn cờ cải cách tôn giáo, đã sớm ngả sang phía giai cấp quý tộc và trở thành kẻ thù quyết liệt của phong trào nông dân, mặc dù khởi đầu ông đã được quần chúng say mê ca ngợi như một đấng cứu tinh của họ.

Tuy có nhiều khuynh hướng phức tạp trong hàng ngũ các nhà nhân văn chủ nghĩa, nhưng nhìn chung thì khuynh hướng tư sản ngày càng thắng thế. Chính bản thân sự phát triển của chủ nghĩa tư bản đã đảm bảo cho sự khẳng định khuynh hướng này.

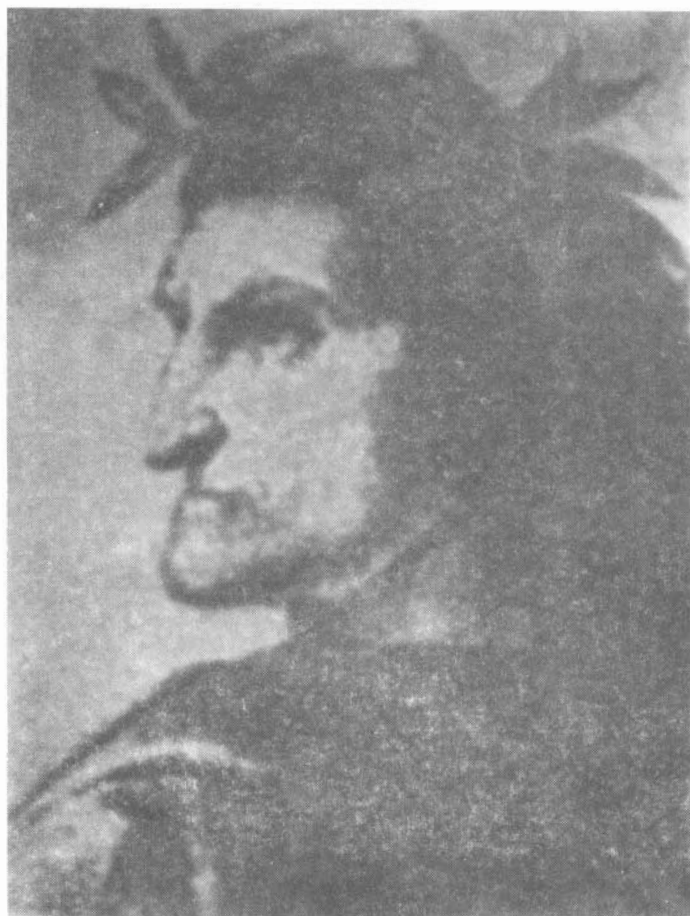
Nét đặc trưng tiêu biểu hơn cả của khuynh hướng tư sản là sự ca ngợi con người hoàn toàn tự do, được giải phóng khỏi mọi xiềng xích phong kiến. Mặt tích cực của khuynh hướng này là đã đập phá không thương tiếc Thần học và triết học Kinh viện, lên án một cách gay gắt nền luân lí đạo đức phong kiến đã toả chiết đời sống tâm hồn và tình cảm của con người, biểu dương và ca ngợi sự sáng tạo, ý chí vươn lên làm chủ thiên nhiên, xã hội và bản thân. Nhưng ngoài tính chất không tưởng của nó, khuynh hướng này đã bộc lộ những sơ hở đã dẫn đến những lệch lạc nguy hiểm. Ví dụ : trong khẩu hiệu nổi tiếng mà Rabơle nêu lên "Muốn làm gì thì làm", ít nhiều cũng chứa đựng một thứ chủ nghĩa tự do tư sản độc hại tuy bản thân Rabơle không hề muốn thế. Hoặc nữa, có thể nhận thấy vấn đề giải phóng bản năng sinh lí đã từng dẫn đến thái độ say sưa ca ngợi những khoái cảm vật chất, xác thịt trong khá nhiều tác phẩm đương thời : từ *Truyện mười ngày* của Bôcaxiô sang tiểu thuyết *Gacgăngchuya và Păngtagruyen* của Rabơle, từ *Truyện bảy ngày* của Macgơrit xứ Navarơ sang cả tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* của Xecvăngtex và đến ngay cả một số hài kịch của Sêcxpia nữa.

Quá chú trọng và quá say sưa đề cao mặt sinh vật trong con người thì sớm muộn cũng sẽ dẫn đến những lí thuyết muốn hạ thấp "con người" xuống hàng "con vật" như thực tế sự phát triển gần đây của triết học, của văn học nghệ thuật phương Tây đã chứng minh.

Một biểu hiện khác, quan trọng hơn cả, của khuynh hướng nhân văn tư sản là lí tưởng sống vì tiền, coi "tiền" trên tất cả. Sự lớn mạnh phi thường của vai trò đồng tiền trong xã hội thời bấy giờ đã nâng đỡ cho khuynh hướng tư tưởng này. Ý thức được nguy cơ đó, một số nhà nhân văn chủ nghĩa tiên tiến nhất như Xecvăngtex, Sêcxpia... đã lớn tiếng tố cáo sức mạnh ma quái của đồng tiền, đả kích gay gắt và lên án những kẻ sống vì tiền mà sẵn sàng chà đạp lên tất cả. Bọn lái buôn trong *Truyện hiệp sĩ Đôn Kihôtê* của Xecvăngtex và ít nhiều, ngay cả chú giám mã Xăngsô...là hiện thân của triết lí sống này, thứ triết lí mà Xecvăngtex không ngớt cười chế giễu. Sêcxpia thì dựng lên sắc nét những điển hình tiêu biểu cho loại người sẵn sàng đạp lên mọi tình nghĩa, không từ thủ đoạn nào, tội ác nào miễn là thoả mãn dục vọng cá nhân : sống giàu sang phè phỡn. Đó là những gã Saylôc *(Thương gia thành Vơnizơ)*, Iagô *(Ôtelô)*, Etmơn (*Vua Lia)* và những mụ Macbet, Gônơrin, Rêgan...

Mặc dầu có những hạn chế, những nét tiêu cực và cả những độc tố nữa, chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng vẫn là một cống hiến lớn đối với lịch sử tư tưởng con người. Nó đã góp phần tích cực vào cuộc đấu tranh để giải phóng con người ra khỏi chế độ phong kiến Trung cổ và mở đường cho các xã hội Tây Âu tiến vào chủ nghĩa tư bản.

Chính trào lưu tư tưởng tiến bộ này đã đem sức sống mới cho văn học nghệ thuật Phục hưng khiến cho con người khi tiếp xúc với nó cảm thấy mình như được "tái sinh", được "sống lại".



ĐĂNGTƠ
(1265 - 1321)

CHƯƠNG HAI

ĐĂNG TƠ

(Dante, 1265 - 1321)

[VÀ VĂN HỌC PHỤC HƯNG ITALIA]

Italia là xứ sở đi đầu phong trào Phục hưng

Quê hương của phong trào văn nghệ Phục hưng là vùng bắc Italia, nơi nổi lên những quốc gia đô thị tự do, giàu có : Vơnizơ, Giênơ, Milăng, Vêron, Florăngxơ. Chính trên cơ sở những điều kiện kinh tế, chính trị, xã hội mới của đô thị mà phong trào đã nảy sinh và phát triển.

Trong cảnh sắc một nền kinh tế, công thương nghiệp phát triển trù phú, tinh thần hoạt động, kinh doanh làm giàu trở thành những cá tính tốt. Thị dân ngày càng có ý thức về vai trò và địa vị của nó. Nó đòi hỏi phải được tự do phát triển mọi khả năng và được thỏa mãn mọi ham muốn. Tóm lại, một luồng tư tưởng mới, thế tục, chống lại ý thức hệ phong kiến và nhà thờ dần dần được hình thành, khơi nguồn cho trào lưu nhân văn chủ nghĩa tuôn chảy.

Văn học nghệ thuật Italia ra đời, phản ánh cái cảnh sắc và cái tinh thần mới đó.

Phong trào văn nghệ Phục hưng Italia diễn ra trong khoảng ba trăm năm, từ thế kỉ XIV đến hết thế kỉ XVI. Nó có thể chia làm ba thời kì, mật thiết liên quan đến sự phát triển của các điều kiện kinh tế, chính trị, xã hội của các quốc gia đô thị nói trên.

I - THỜI KÌ THỨ NHẤT

(hay còn gọi là Sơ kì Phục hưng ở Italia).

Sự phát triển của các quan hệ tư bản chủ nghĩa đã đẩy nhanh quá trình phân hoá giai cấp ở các quốc gia đô thị, biến một số ít thị dân giàu

có thành kẻ thống trị và số đông thành người bị áp bức, bóc lột. Từ hình thức chính thể cộng hòa, các đô thị lần lượt chuyển sang chính thể chuyên chế. Quá trình này diễn ra và được hoàn thiện ở Milăng, ở Vêron, ở Feraro và ở một số đô thị khác nữa. Mặc dầu vậy, nhìn chung thời kì Phục hưng này (có thể coi thế kỉ XIV là ở thời kì này) vẫn mang đậm tính chất nhân dân và dân chủ dưới chính thể cộng hoà.

1. ĐĂNG TƠ (DANTE, 1265 – 1321)

Vinh quang làm người mở đầu cho phong trào văn nghệ Phục hưng Italia thuộc về Đăngtơ "vừa là nhà thơ cuối cùng của thời Trung cổ, vừa là thi sĩ đầu tiên của thời kì cận đại".

Tác phẩm của Đăngtơ tuy vẫn còn những rơi rớt của thế giới quan thần bí Trung cổ nhưng rõ ràng là đã ánh lên lấp lánh cảm quan mới của thời đại. Tinh thần yêu nước của Đăngtơ toả sáng, chỉ đạo tình cảm yêu ghét nồng nàn, bốc lửa của nhà thơ. Đăngtơ thiết tha phản ánh nguyện vọng thống nhất nước Italia, chấm dứt tình trạng đất nước bị chia cắt do sự can thiệp từ bên ngoài và sự tranh chấp ở bên trong giữa các đảng phái. Quá khứ oai hùng của đất nước, thiên nhiên gấm vóc, nền văn hoá lâu đời... tất cả đã được thể hiện trong thơ ông với tình cảm nồng nàn, tự hào, kiêu hãnh.

Tác phẩm nổi tiếng nhất của Đăngtơ là tập *Thần khúc* (Divinascom media). Đó là nơi kết tinh mọi tư tưởng của Đăngtơ – đầu óc bách khoa của ông, thiên tài kiệt xuất của ông. *Thần khúc* được viết bằng tiếng Italia, tiếng nói dân tộc mà Đăngtơ đang dày công bồi đắp, mà Đăngtơ rất đỗi yêu mến, tự hào. Nó gồm 100 khúc ca với 14226 câu thơ và được phân chia như sau : khúc mở đầu, tiếp đến là phần nói về Địa ngục (33 khúc) kế đó là phần nói về Luyện ngục (hay còn gọi là tỉnh thổ tẩy oan : 33 khúc), sau cùng là phần nói về Thiên đường (33 khúc). Đăngtơ kể rằng : vừa bước vào quãng nửa đời người, một hôm ông lạc bước vào rừng rậm (chỉ tình trạng tội lỗi của người đời). Ba con thú dữ xông tới cản đường ông : báo, sư tử, chó sói (chỉ những thói xấu của người đời : ghen tị, kiêu căng, keo kiệt). May sao từ trên Thiên đường nàng Bêatơrix trông thấy và nhắn gọi Viecgin (nhà thơ La Mã mà Đăngtơ suy tôn là bậc thầy của mình) đến giúp Đăngtơ thoát ra.

Viecgin dẫn Đăngtơ đi tham quan Địa ngục. Với sức tưởng tượng thần kì, Đăngtơ vẽ lên cảnh tượng âm u rùng rợn ở đây. Địa ngục có hình thù một cái phễu lớn gồm 9 tầng tất cả. Càng xuống những tầng phía dưới thì hình phạt càng khủng khiếp. Nào vạc dầu sôi sùng sục, nào lửa cháy phừng phừng, nào cảnh tội nhân bị gặm đầu và nhai ngấu nghiến hoặc ngụp lặn không ngừng trong bể máu tươi....Đăngtơ gặp ở đây đủ loại người. Có kẻ vì chưa được rửa tội nên chết phải xuống đây. Đông nhất là những kẻ khi sống đã phạm nhiều tội lỗi. Có tội được Đăngtơ thông

cảm và tỏ ý xót xa (như tình yêu vụng trộm giữa cặp em chồng chị dâu Paolô, Franxexca) nhưng tội ác thì ông không tha thứ, đặc biệt là tội phản bội Tổ quốc, rước voi về giày xéo mồ mả tổ tiên. Ví như giáo hoàng Bônifax VIII. Ông nhiều lần nguyền rủa bọn chúng, gọi chúng là "đánh đĩ đồ thờ".

Tiếp đó Viecgin dẫn Đăngtơ tham quan Luyện ngục. Quang cảnh nơi đây không còn âm u rùng rợn như ở Địa ngục. Luyện ngục gồm 7 bậc. Đây là nơi yên tĩnh để giúp con người ăn năn hối cải, tẩy rửa cho sạch lỗi lầm. Nơi đây Đăngtơ gặp toàn những người có công với Tổ quốc, với loài người : các danh nhân, văn nghệ sĩ, triết gia, các bậc anh hùng quá khứ...

Thiên đường là chốn cực lạc, chan hoà ánh sáng. Nhưng hết Luyện ngục thì Viecgin từ giã Đăngtơ. Nhà thơ La Mã vĩ đại không thể dẫn ông lên Thiên đường được vì bản thân nhà thơ chưa đến được Thiên đường. Bấy giờ nàng Bêatơrix lại xuất hiện. Chính nàng chỉ lối cho Đăngtơ. Giữa vầng hào quang rực rỡ, Đăngtơ trông thấy Đấng cứu thế. Nhà thơ ngây ngất chiêm ngưỡng hình ảnh Người, lòng trào dâng niềm tin tưởng.

Cuộc hành trình đến Thiên đường để được chiêm ngưỡng Đấng Cứu thế, cái quan niệm về ba thế giới : Địa ngục, Luyện ngục, Thiên đường, vốn là đề tài được Trung cổ xướng xuất và khích lệ. Những con số thần bí (số 3 : 3 thế giới, 3 nhân vật, 33 khúc ca; số 9 : 9 tầng địa ngục), bút pháp tượng trưng, ẩn dụ ... cũng vốn là bút pháp sở trường quen thuộc thời Trung cổ.

Nhưng điều đáng nêu bật là những mầm non chồi biếc đã nhú lên trong tác phẩm này, báo hiệu một mùa xuân mới. Đó là niềm tin vào Con Người, vào trí thông minh và lòng dũng cảm của nó. Đăngtơ đã say sưa ca ngợi những con người như Uylix, bôn ba đi tìm những bến bờ xa lạ, hoặc những triết gia, văn nghệ sĩ đã đem lại những hiểu biết cho đời, làm đẹp cho đời. Đó là tấm lòng thiết tha với quyền sống và nỗi căm giận những thế lực đen tối chống lại con người, huỷ diệt con người, tàn phá quê hương Tổ quốc. Đó là niềm tự hào kiêu hãnh về quá khứ oai hùng của Tổ quốc, niềm tin và hi vọng vào tương lai một nước Italia thống nhất giàu mạnh. Đó còn là niềm tự hào kiêu hãnh về truyền thống tốt đẹp của nhân dân, của dân tộc. Cuối cùng đó còn là niềm tự hào kiêu hãnh về ngôn ngữ dân tộc mà Đăngtơ đang ra công bồi đắp trong tác phẩm này.

Gạn lọc đi lớp vỏ thần bí, còn có thể hiểu tư tưởng chủ đề của tác phẩm một cách khác.

Nếu hình tượng Viecgin tượng trưng cho Lí trí, cho Trí tuệ, hình tượng Bêatơrix tượng trưng cho Tình yêu, cái Đẹp, thì cuộc hành trình của Đăngtơ cùng với Lí trí, cùng với Tình yêu là nhằm mục đích gì ? Và nếu

hình tượng Đấng Cứu thế là tượng trưng cho sự kết tinh, sự thăng hoa của Chân, Thiện và Mĩ thì cũng có nghĩa là mục đích của cuộc hành trình là nhằm đạt tới đó. Đó không chỉ là đường đi tới của Nghệ thuật mà còn là đường mà loài người đã, đang và mãi mãi còn đi để nhằm đến đích vì đó là con đường của đạo lí làm người. Tin tưởng vào lí trí, vào tình yêu (theo nghĩa rộng) hẳn chắc rằng Đăngtơ cũng tin tưởng rằng một ngày nào đó, những ai có trí tuệ, có trái tim giàu lòng yêu thương cũng sẽ được hưởng hạnh phúc như Đăngtơ : chiêm ngưỡng Đấng Cứu thế, hay nói như trên, họ sẽ vươn tới Chân, Thiện, Mĩ. Cái huyền diệu trong kiệt tác thi ca này là ở đó. Và Đăngtơ được ngợi ca là thi hào lớn của dân tộc Italia và của nhân loại chính là vì những lẽ đó.

2. PÊTƠRAC (PÉTRAQUE, 1304 - 1374)

Ngọn cờ đầu của trào lưu nhân văn chủ nghĩa cũng như văn học Phục hưng Italia là Pêtơrac. Pêtơrac say mê tìm kiếm những di tích, những tác phẩm của văn hoá cổ đại La Mã và được thừa nhận là nhà nghiên cứu cổ học uyên thâm. Tuy nhiên ông không phải là nhà bác học phòng sách. Ông gắn bó với nhân dân mình, đất nước mình, tham gia tích cực vào cuộc đấu tranh nhằm thống nhất nước Italia.

Tác phẩm bất tử của ông là tập *Căngzonie* (cuốn Ca khúc) : Nguồn cảm hứng thi ca của Pêtơrac là tình yêu của ông với nàng Lôra. Chịu ảnh hưởng của Đăngtơ, ông cũng ngợi ca tình yêu là một sức mạnh vô biên, nó nâng cao tâm hồn, mài rũa ý chí như Đăngtơ từng ca ngợi. Tuy nhiên ông không lí tưởng hóa Lôra, không dựng Lôra thành biểu tượng có tính chất thần bí. Lôra của ông là một con người bằng xương bằng thịt và sống giữa mọi người trần. Dưới ngòi bút tài hoa của ông, nàng hiện lên sống động. Nhưng tình yêu nào mà chẳng có vui, buồn, đau khổ ? Tình yêu mang lại niềm an ủi, động viên, chắp cánh cho tâm hồn bay bổng. Nhưng tình yêu cũng từng mang lại chờ mong, khắc khoải, khổ đau. Pêtơrac đã nói lên đầy đủ những cảm xúc đó một cách tài tình, tinh tế.

Pêtơrac không chỉ viết về tình yêu. Ông còn dành một số bài trong tập *Ca khúc* của mình để nói lên quan điểm của ông về các vấn đề triết học, chính trị. Đáng chú ý hơn cả trong loạt bài này là bài "Nước Italia của tôi" và bài "Tâm hồn cao cả". Trong phong trào đấu tranh giành tự do, độc lập và thống nhất nước Italia, những bài thơ đó có tác dụng như những lời hiệu triệu thiết tha, thôi thúc, giục giã quần chúng xông lên.

3. BÔCAXIÔ (BOCCACIO, 1313 -1375)

Nhân vật thứ ba, tiêu biểu cho văn học Phục hưng Italia là Bôcaxiô.

Cũng như Pêtơrac, Bôcaxiô là một nhà bác học nhân văn chủ nghĩa. Ông rất say mê và am hiểu văn hoá cổ đại La Mã.



BÔCAXIÔ
(1313 - 1375)

Bôcaxiô viết thơ và truyện ngay từ khi còn rất trẻ. Đáng chú ý hơn cả trong số những sáng tác thời kì này là truyện *Phiammeta*. Truyện bằng văn xuôi mang nhiều tình tiết có thật về mối tình của ông với nàng Phiammeta. Nàng là một công chúa yêu ông vì quý mến tài ông. Nhưng ông lại xuất thân từ một gia đình thương nhân. Sự cách biệt về đẳng cấp ghê gớm thời bấy giờ đã không chấp nhận cuộc tình duyên ấy.

Để trả thù số phận ác nghiệt, trong truyện này Bôcaxiô mô tả nàng Phiammeta bị tình nhân bỏ rơi. Pămphilô – nhân vật người tình của Phiammeta trong truyện chẳng phải là ai khác, đó chính là tác giả.

Bôcaxiô bất tử là nhờ *Truyện mười ngày*, sáng tác vào khoảng 1352 –1354.

Truyện kể về bảy cô gái (nàng Phiammeta lại xuất hiện), ba chàng trai (có nhân vật Pămphilô) quyền quý rủ nhau ra một lâu đài ở ngoại thành Florăngxơ đang bị dịch hạch hoành hành để lánh nạn. Ở đây họ cùng nhau đàm đạo, dạo chơi, kể chuyện để quên đi cái chết đang đe doạ họ từng ngày. Mỗi ngày, họ bầu một người làm vua hoặc làm hoàng hậu để điều khiển những cuộc vui ; kể chuyện được coi là thú vui nhất. Mỗi ngày, họ kể cho nhau nghe 10 chuyện. Mười ngày kể 100 chuyện, Bôcaxiô hóm hỉnh nói rằng ông viết *Truyện mười ngày* là để mua vui cho nữ giới vì đối với ông phái Đẹp và tình yêu là ý nghĩa cuộc đời trần thế này. Hết 10 ngày thì may mắn thay, nạn dịch chấm dứt, mọi người thoát nạn lại kéo nhau quay về thành phố.

Truyện mười ngày toát lên tinh thần ham sống, yêu đời, là sự khẳng định nhân sinh quan mới. Nó chống lại quan điểm tôn giáo cho rằng cuộc đời trần thế chỉ là tạm thời, rằng vật chất, thể xác là đáng khinh bỉ. Nó vang lên giòn giã tiếng cười chế giễu, đả kích học thuật cũng như nền luân lí đạo đức phong kiến và nhà thờ. Bọn thầy tu, bọn quý tộc, bọn triết gia kinh viện bị đem ra làm trò cười, bị lột trần chân tướng là một lũ đạo đức giả, trác táng, dâm ô, bịp bợm. Trong khi đó, quyền tự do yêu đương, kể cả tình yêu giữa những người thuộc các đẳng cấp khác nhau, cũng như quyền tự do tận hưởng thú vui xác thịt lại được tác giả đồng tình và cổ vũ. *Truyện mười ngày* còn dành cho tầng lớp thị dân, thương nhân mối thiện cảm và sự khích lệ rõ rệt. Bôcaxiô ca ngợi đầu óc thực tế, tính tháo vát và sự khôn khéo của tầng lớp này.

Nghệ thuật kể chuyện, sự phong phú của ngôn ngữ, cái đa dạng của chủ đề đã khiến cho tác phẩm *Truyện mười ngày* được thừa nhận là tác phẩm văn xuôi xuất sắc nhất của văn học Italia, là sự mở đường cho sự ra đời của thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết ở châu Âu nói chung. Điều đáng nói hơn nữa là với *Truyện mười ngày* bút pháp hiện thực đã thắng thế. Tuy mượn nhiều cốt truyện ở cả Tây lẫn Đông nhưng Bôcaxiô cũng rất chú ý khai thác các truyện kể đương thời. Và cho dù vay mượn truyện

cổ thì cái tinh thần cốt lõi vẫn là tư tưởng nhân văn chủ nghĩa mà ông muốn truyền cho người đọc. Mặt khác, ông chú ý phản ánh khá rõ hiện thực cuộc sống của nước Italia đương thời. Quan cảnh nơi thị thành, chốn thôn dã hiện ra với đủ màu sắc. Hàng trăm nhân vật thuộc đủ mọi tầng lớp : quý tộc, thương nhân, thợ thủ công, nông dân, thầy tu, thầy thuốc, học trò ; già, trẻ, gái, trai... tuy chưa được khắc hoạ rõ nét tính cách nhưng đều đã nói lên được tâm tư, khát vọng cũng như một số đặc điểm chung của con người nước Italia thế kỉ XIV. Cách xây dựng truyện xoay quanh một số chủ đề để tập hợp lại, lấy 10 nhân vật (7 cô gái và 3 chàng trai) làm nòng cốt, đã chứng tỏ rằng tác giả rất quan tâm đến việc kết cấu, bố cục sao cho chặt chẽ, hợp lí, nhất quán.

Cuối cùng, phải nói đến thành công của Bôcaxiô về mặt ngôn ngữ. Đến đây tiếng Italia đã tiến thêm một bước dài, đủ sức diễn đạt mọi tư tưởng, tình cảm phức tạp.

Truyện mười ngày của Bôcaxiô đã được dịch ra nhiều thứ tiếng, gần đây đã được dịch ra tiếng Việt và đã thu hút sự say mê của độc giả khắp mọi nơi.

II - THỜI KÌ THỨ HAI : Thế kỉ XV

Sự phát triển của văn hoá Phục hưng thời kì này phản ánh cục diện ở các đô thị đang chuyển sang chính thể chuyên chế.

Xu hướng chung của trào lưu nhân văn chủ nghĩa là xa rời dần những truyền thống nhân dân và dân chủ.

Sự kiện có ảnh hưởng lớn đến sự phát triển của văn hoá châu Âu thời kì này là Thổ Nhĩ Kì chiếm đóng Côngxtăngtinôp (1453). Nguy cơ sụp đổ chính sự, kéo theo sự sụp đổ Côngxtăngtinôp đã khiến người Hi Lạp lo ngại. Họ đua nhau lánh sang đất Italia. Trong số những người lánh nạn đó có những nhà bác học mang theo nhiều bản sách chép tay những tác phẩm triết học, văn học của Hi Lạp cổ đại.

Một phong trào học tiếng Hi Lạp cổ, dịch và xuất bản tác phẩm Hi Lạp cổ đại được dấy lên.

Florăngxơ trở thành một trung tâm văn hóa lớn. Dưới triều đại Mêđixi –một dòng họ tư bản ngân hàng giàu có vào bậc nhất ở Tây Âu thời bấy giờ, đặc biệt là dưới triều đại của Lôrăngzô kiệt xuất (Lorenzo 1448 –1492 il magnifico) văn nghệ Phục hưng ở Italia phát triển bồng bột. Lôrăngzô tập hợp quanh cung đình của mình nhiều triết gia (Macxen Phixanh, Pic đơ La Mirăngđôn ...), nhiều nghệ sĩ (Bôtixeli, Đônatclô, Lêôna đờ Vanhxi, Mikelănggiơ...). Bản thân Lorenzo cũng là một nhà thơ có tên tuổi.

Thành tựu xuất sắc nhất của văn nghệ Phục hưng Italia thời kì này trước hết là thành tựu về hội hoạ, về điêu khắc, trang trí với những nghệ sĩ thiên tài như Lêôna đờ Vanhxi, Mikelănggiơ, Raphaen.

Về văn học, thơ ca nổi lên hàng đầu. Những nhà thơ danh tiếng nhất đều thuộc nhóm của Lôrăngzô : Angielô Pôlixianô (1454 - 1494), Luygi Punxi (1432-1484).

Ở Feraro thì có Matêô Bôiacđô (1434 - 1494) và Lôđôvicô Ariôxtô (1474 - 1533). Bản trường ca *Rôlăng giận dữ* của Ariôxtô là tác phẩm lớn, phản ánh cả một thời đại đang chuyển mình. Ariôxtô gửi vào đó ước vọng muốn trông thấy một nước Italia thống nhất, thoát khỏi ách thống trị, sự xâu xé của nước ngoài.

III - THỜI KÌ THỨ BA (còn gọi là hậu kì Phục hưng)

Thế kỉ XVI được coi là thuộc thời kì này. Đây là thời kì khủng hoảng của trào lưu nhân văn chủ nghĩa mà nguyên nhân là sự khủng hoảng toàn diện và sâu sắc của kinh tế, chính trị, xã hội ở đất nước này.

Việc phát hiện ra châu Mĩ, những đợt sóng vàng bạc châu Mĩ đổ về châu Âu đã gây nên nạn khủng hoảng giá cả nghiêm trọng. Nước Italia cũng chịu ảnh hưởng ấy. Công thương nghiệp sa sút rõ rệt. Bọn tư sản giàu có nhất xoay ra mua ruộng đất và bóc lột theo lối phong kiến cũ. Sự suy yếu về kinh tế dẫn đến sự suy yếu về chính trị, quân sự. Quân Pháp và Tây Ban Nha thường xuyên mở những chiến dịch đánh phá vào sâu đất Italia. Việc thất thủ La Mã (1527) và việc mất một số nơi đã làm cho Italia suy yếu hẳn và cuối cùng mất luôn cả độc lập chính trị. Thắng lợi của Saclơ Thứ năm (Saclơ Canh) mở đầu cho quá trình Tây Ban Nha hoá ở Italia, cũng như quá trình phục hồi các thế lực phong kiến và Nhà Thờ ở Italia. Thế kỉ XVI được gọi là thời kì phản công của phong kiến và của Nhà Thờ chính là vì vậy. Theo vết Tây Ban Nha, Italia đã trở thành nơi chống lại phong trào cải cách tôn giáo, nơi diễn ra những cuộc đàn áp phong trào nhân văn chủ nghĩa. Tuy vậy, không dễ gì xoá sạch những thành quả văn hoá và tinh thần mà suốt hai thế kỉ trước nước Italia đã tạo ra được. Văn học, nghệ thuật Italia vẫn tiếp tục phát triển, đóng góp thêm những thành tựu đáng kể. Trong khi văn nghệ sĩ tiến bộ cố gắng đi theo những truyền thống tốt đẹp cũ thì xu hướng giáo điều, bắt chước các mẫu mực của cổ đại và của sơ kì Phục hưng cũng ngày càng phát triển, báo hiệu sự suy tàn của văn nghệ Phục hưng ơ xứ sở này. Đến cuối thế kỉ XVI, một phong cách nghệ thuật mới đã hình thành : chủ nghĩa cổ điển. Sự ra đời của phong cách này đánh dấu sự kết thúc của văn nghệ Phục hưng Italia.

Thể loại văn học thịnh hành nhất ở Italia thời kì này là thể loại mục ca. Những nhà thơ sáng tác thể loại này thường bắt chước các bậc thầy cổ đại như Viecgin, Ôvit hoặc các nhà thơ Sơ kì Phục hưng Italia như Pêtơrac, Bôcaxiô. Thế kỉ XVI đã sản sinh ra một nhà thơ đồ đệ của Pêtơrac (thường được gọi là những nhà thơ Pêtơrakit). Trong số này đáng chú ý là Pictơrô Bămbô (1470 – 1547) và Bandaxadi Caxtiglion (1478 – 1529).

Kịch Italia cũng có những bước phát triển nhất định. Nhà thơ bi kịch đầu tiên của Italia là Tơrixinô. Người cách tân bi kịch Italia là Girandô Xintiô. Ảnh hưởng của những quan điểm mĩ học của Arixtôt, ảnh hưởng của nhà sử học Titơ Livơ, của những nhà soạn kịch Xôphôclơ, Ơripit và Xênecơ để lại nhiều dấu ấn trong kịch Italia thời kì này.

Hài kịch cũng học tập những bậc thầy cổ đại như Plôt và Têrăngxơ nên thường được gọi là hài kịch thông thái (commedia erudita).

Hài kịch dân tộc Italia, một nền hài kịch khoẻ khoắn, lành mạnh do quần chúng sáng tạo ra thì đến nửa sau thế kỉ XVI mới xuất hiện và được đặt tên là Commêdia đenlactơ (Commedia de ll'arte). Quần chúng rất yêu loại kịch này, nó đóng vai trò đáng tự hào trong thời kì phản cải cách ở Italia. Bằng vũ khí tiếng cười sắc bén, nó đả kích những thế lực đen tối chia xẻ đất nước Italia, dìm nước Italia vào trong máu lửa.

Nhà thơ lớn nhất của Hậu kì Phục hưng Italia là Torcatô Taxô (1544–1595). Tác phẩm lớn nhất của Taxô, bản trường ca *Jêruxalem giải phóng* biểu dương tinh thần dân tộc, động viên khích lệ ý chí chống ngoại xâm, mặt khác cũng biểu dương ca ngợi tính chất cao cả, tôn nghiêm của lí tưởng đạo Thiên Chúa.

Văn chương chính luận cũng có những đại biểu ưu tú. Nicôlô Makiaveli(1469 – 1527) và Pietơrô Arêtinô (1492 – 1556) là hai cây bút xuất sắc nhất. Họ đã làm cho văn xuôi Italia trở thành một công cụ sắc bén trong việc phổ biến những tư tưởng mới chống lại hệ tư tưởng phong kiến và Nhà Thờ. Arêtinô được mệnh danh là " Ngọn roi quất vua chúa". Những bài văn đả kích châm biếm của ông đối với họ này đã làm cho độc giả thích thú, đồng tình, tán thưởng. Về Makiaveli thì Ăngghen đã viết : "Makiaveli là một chính khách, một sử gia, một nhà thơ và đồng thời là nhà văn quân sự đầu tiên xứng đáng với danh hiệu ấy trong thời cận đại" (C.Mac và F.Ăngghen. *Về văn học và nghệ thuật,* Sự thật, Hà Nội).



FRĂNGXOA RABƠLE
(1494 - 1553)

CHƯƠNG BA

FRĂNGXOA RABƠLE

(François Rabelais, 1494 - 1553)

[VÀ VĂN HỌC PHỤC HƯNG PHÁP]

Văn nghệ Phục hưng Pháp ra đời muộn hơn so với Italia và là cả một mùa hoa trái tưng bừng. Mãi đến khi cuộc chiến tranh 100 năm (1337 - 1453) với Anh chấm dứt, Pháp mới có thể rảnh tay để xây dựng lại đất nước.

Giai đoạn từ 1453 đến 1494 có thể xem là thời kì khôi phục và xây dựng kinh tế, thời kì đấu tranh với các lãnh chúa phong kiến tập hợp trong "Liên minh vì công ích" (Ligue du bien public) để củng cố vương quyền. Đến cuối thế kỉ XV, nước Pháp đã là một quốc gia thống nhất về kinh tế và chính trị. Dân số của Pháp đã tăng lên rõ rệt : Từ 13 triệu người năm 1430 lên tới 16 triệu năm 1453 và đến năm 1510 thì lên tới 22 triệu. Vua Luy XI (1461 - 1483) được tư sản ủng hộ, đã khuyến khích thương mại bằng một loạt chủ trương tích cực : sửa sang hệ thống đường bộ và đường sông, tổ chức các bưu trạm, khôi phục các chợ và hội chợ, thúc đẩy việc buôn bán với các nước ven Địa Trung Hải và Bắc Âu...

Từ 1494 đến 1559 Pháp đã bắt đầu bành trướng thế lực. Dưới các triều đại của Saclơ VIII (1493 - 1498), Luy XII (1498 - 1515), Frăngxoa I (1515-1547), Hăngri II (1547-1559), Pháp mở nhiều chiến dịch xâm lược Italia và giành giật địa vị với Anh và với Tây Ban Nha. Nhưng những cuộc chiến tranh đó đã ảnh hưởng tai hại đối với Pháp. Nền kinh tế - tài chính của Pháp suy sút, an ninh chính trị bất ổn, nội chiến tôn giáo bùng nổ (1560 - 1594).

Điều đáng chú ý là thông qua vai trò trung gian của Italia, Pháp phát hiện ra nền văn hoá cổ đại Hi Lạp và La Mã trong nguyên dạng của chúng. Nhiều nhà bác học Hi Lạp được vời sang Pháp. Trong số đó, đáng

nói hơn cả là nhà bác học Laxcarix, người đã đào tạo cho Pháp nhà nhân văn chủ nghĩa xuất sắc Ghiôm Buydê.

Điều đáng lưu ý nữa là vai trò của những người quý tộc thức thời ở Pháp đối với phong trào văn hoá Phục hưng ở xứ sở này. Nếu ở Italia, vai trò chủ yếu là của tầng lớp trí thức đại diện cho giai cấp tư sản, thì ở Pháp, do sự yếu kém của giai cấp tư sản, do tính chất bảo thủ hẹp hòi của nó nên ngọn cờ nhân văn chủ nghĩa lại do bộ phận quý tộc tiến bộ phất lên.

Frăngxoa đệ nhất và em gái của nhà vua là Macgơrit đơ Navarơ (1492–1549) là hai người có công đầu.

Tiếp thu ảnh hưởng của Italia và của văn hoá cổ đại Hi- La, kết hợp được với những truyền thống văn hoá dân tộc, văn học Phục hưng Pháp đã phát triển một cách độc đáo, sản sinh được nhiều nhà văn xuất sắc : Rabơle, Môngtenhơ, Marô, Rôngxa, Macgơrit đơ Navarơ...

I - THÀNH TỰU CỦA THỂ LOẠI TRUYỆN

Truyện là thể loại văn học có những thành tựu đáng kể. Nó phản ánh khá trung thành hiện thực nước Pháp thế kỉ XVI. Những mâu thuẫn xã hội gay gắt được phơi bày ; các giai cấp thống trị bị đả kích (quý tộc thì hống hách, sa đoạ ; tăng lữ thì hợm hĩnh và dốt nát...) ; những lo toan và khát vọng của quần chúng được nói lên ; niềm vui và những nỗi đau khổ ; tội ác và đạo đức v.v... đều được ghi lại.

Ba cây bút xuất sắc là Macgơrit Đănggulêm, Bônavăngtuya Đêpêriê và Nôen duy Phêlơ.

1. MACGƠRIT ĐĂNGGULÊM (Marguerite d' Angoulême, 1492 – 1549) là em gái nhà vua Frăngxoa I. Sau khi goá chồng, bà tái giá với vua xứ Navarơ, vì vậy thường được gọi là Macgơrit đơ Navarơ. Là một phụ nữ thông thái nhất thời bấy giờ, bà thạo tiếng Hi Lạp, tiếng Latinh, tiếng Hêbrơ (Do Thái) và nói giỏi tiếng Italia, tiếng Tây Ban Nha. Bà còn biết cả tiếng Anh và tiếng Đức.

Macgơrit từng làm thơ triết lí và viết kịch. Nhưng bà nổi tiếng là nhờ tập *Truyện bảy ngày* (L'Heptaméron). Truyện kể rằng : năm công tử và năm tiểu thư nọ cầm chắc rằng họ sẽ chết vì nạn lụt đang dâng lên, bèn tập họp nhau lại vui chơi cho thoả thích. Trong số những thú vui, họ rất ưa được nghe kể chuyện. Bảy ngày được 72 truyện tất cả.

Không nghi ngờ gì nữa, ảnh hưởng của Bôcaxiô đối với tập *Truyện bảy ngày* rất đậm. Chính *Truyện mười ngày* đã gợi ý cho Macgơrit đơ Navarơ viết tập truyện của bà. Nhưng sự khác nhau giữa hai tập truyện, nét độc đáo của mỗi tập cũng rất rõ.

Xuất thân nơi cung đình, Macgơrit hiểu sâu xã hội quý tộc. Tác phẩm của bà vì vậy phản ánh sinh động cuộc sống của tầng lớp quý tộc cung đình, tính cách của tầng lớp đó. Một số nhân vật trong truyện có dáng dấp của những người thân thuộc của tác giả. Đôi lúc còn nghe như tác giả kể lại những chuyện của chính mình.

Là một trí óc thông minh, lại có một trái tim phụ nữ nhạy cảm, Macgơrit tiếp nhận luồng gió mới của chủ nghĩa nhân văn với niềm phấn khích, say sưa. Tác phẩm của bà toát lên tinh thần khát khao hạnh phúc và tình yêu, tinh thần khẳng định cuộc đời trần thế. Bà tỏ ra hoài nghi nền đạo đức Trung cổ dối trá và còn dám châm biếm mỉa mai một số quý tộc hoặc thầy tu hổ mang. Đôi khi bà còn nói đến cả những khát khao về xác thịt. Chính vì vậy bà nổi tiếng là một cây bút kể chuyện khá táo bạo và hấp dẫn, một cây bút nữ hiếm có trên văn đàn.

Macgơrit, còn là một Mạnh thường quân hào hiệp. Chính bà đã che chở và nâng đỡ các nghệ sĩ như Clêmăng Marô, Bônavăngtuya Đêpêriê...

Bônavăngtuya Đêpêriê (1498? - 1544?) nổi tiếng nhờ tập *Những trò giải trí mới và những mẩu chuyện vui*. Ông theo châm ngôn : "Sống tươm tất, vui chơi thoả thích".

Đứng về giá trị phản ánh hiện thực, tác phẩm của B.Đêpêriê có tầm bao quát hơn so với tác phẩm của bà Macgơrit đơ Navarơ. Nhiều tầng lớp xã hội khác nhau đã được ông miêu tả : quý tộc, nông dân, thợ thủ công... tiếng cười vui vẻ là nét đặc sắc nhất của nhà văn này.

2. DUY FÊLƠ (Noël du Fail, 1520? - 1591)

Nôen Duy Fêlơ là tác giả tập *Những lời bàn tán nơi thôn dã* (Propos rustiques) và *Những truyện mới của Otơrapen* (Contes nouveaux d' Eutrapel). Ông xuất thân là một tiểu quý tộc nông thôn nên tỏ ra hiểu biết người nông dân hơn nhiều nhà văn khác. Tập truyện thứ nhất có phần lí tưởng hóa cuộc sống điền viên, gia trưởng, là sự phản ứng chống lại những quan hệ tư bản chủ nghĩa đang hình thành. Tập thứ hai mở rộng phạm vi phản ánh, là một bộ phim hoạt hoạ về xã hội Pháp thời bấy giờ với đủ hạng người : quý tộc, tư sản, thị dân, nông dân, thợ thủ công.

II - THƠ CA TỪ CLÊMĂNG MARÔ ĐẾN THI PHÁI LA PLÊIAT

Clêmăng Marô (Clément Marot, 1496 -1544). Con của một nhà thơ, được cung đình che chở, Marô lớn lên bên cạnh cung đình và lần lượt phục vụ cho các cung đình của Frăngxoa I và của Macgơrit đơ Navarơ.

Marô viết đủ loại thơ ca, nhưng nổi tiếng hơn cả là nhờ loại "thư bằng thơ"(épitre). Ở đây, nhiều biến cố trong cuộc đời riêng của thi sĩ đã được kể lại với giọng thơ đặc sắc của riêng ông : bông đùa, hóm hỉnh, châm

biếm nhẹ nhàng mà sắc ngọt, pha chút xót xa, ngậm ngùi (xem bài thơ gửi Liông Gramê hoặc thư thỉnh cầu nhà vua vì bị mất cắp).

Trong số những tập thơ ông để lại, có lẽ tập *Địa ngục* là có giá trị hơn cả : Nó tố cáo thói cuồng tín, chủ nghĩa ngu dân của Xorbon, nó lên án nền pháp luật đương thời, bọn quan toà, những thủ đoạn và mánh khóe hỏi cung, tra tấn, tệ ăn của đút ...

Marô được coi là nhà thơ lớn nhất kể từ sau khi Frăngxoa Vilông mất, cho đến lúc thi phái La Plêiat hình thành.

1. PIE ĐƠ RÔNGXA VÀ THI PHÁI LA PLÊIAT

Rôngxa (Pierre de Ronsard 1524 – 1585) là một trong số những nhà thơ lớn nhất của thế kỉ XVI. Xuất thân từ một gia đình có công phục vụ cung đình, Rôngxa được hưởng tước quý tộc ; được Frăng xoa I che chở, bước đường công danh rộng mở trước mắt ông. Nhưng rủi thay, một trận ốm đã làm ông bị điếc. Từ đó, thất vọng, thấy con đường công danh của mình không còn hứa hẹn nữa, ông quay ra sáng tác.

Nổi tiếng hơn cả trong sự nghiệp thi ca của Rôngxa là các tập thơ tình yêu : *Những mối tình của Caxăngdơrơ* (1552), *Những mối tình của Mari* (1555), *Xonnê gửi Hêlen* (1576).

Say mê cổ đại và Phục hưng Italia, Rôngxa chịu ảnh hưởng sâu sắc của những nhà thơ như Panhđa, Ôvít, Horax và Pêtơrac. Thành công của ông chính là ở những chỗ mà ông tỏ rõ được bản sắc của mình. Ông là ca sĩ của tình yêu và hạnh phúc trần gian, của thiên nhiên, của lòng yêu nước. Rôngxa cùng với Đuy Belê đã sáng lập ra thi phái La Plêiat.

2. ĐUY BELÊ (Joachim du Bellay, 1522 – 1560)

Chính Đuy Belê là người viết bản tuyên ngôn của thi phái La Plêiat : "Bảo vệ và làm giàu cho ngôn ngữ Pháp "(1549). Nếu biết rằng cho mãi đến tận bấy giờ, tiếng Latinh vẫn là ngôn ngữ chính thống, thì sự ra đời của bản tuyên ngôn này là một cái mốc quan trọng đánh dấu sự trưởng thành của ngôn ngữ Pháp và hơn thế nữa, của ý thức tự hào dân tộc Pháp. Nó cũng là biểu hiện của xu thế và ý chí thống nhất quốc gia dân tộc Pháp lúc bấy giờ. Bản tuyên ngôn phản ánh hoài bão và quyết tâm của cả một lớp văn nghệ sĩ muốn xây dựng cho nước Pháp một ngôn ngữ nghệ thuật có thể sánh ngang với ngôn ngữ Hi Lạp của những Hôme, Esin, Xôphôclơ... Lần đầu tiên trong lịch sử văn học Pháp, bản tuyên ngôn này đã tập hợp được một nhóm 7 nhà thơ cùng một chí hướng : Rôngxa, Đuy Belê, Ăngtoan đuy Baip, Rêmi Belô, Êchiên Jôđen, Đôra, Pôngtuyx đơ Tiza.

Trong số những tập thơ của Đuy Belê, tập *Luyến tiếc* (Regrets) là có giá trị hơn cả.

Ngoài nhóm La Plêiat, thi đàn Pháp thế kỉ XVI còn hai dòng thơ mang tính chất và hương vị khác hẳn : dòng thơ Liông và dòng thơ thời nội chiến tôn giáo.

– *Dòng thơ Liông* : Liông thế kỉ XVI là một trung tâm công thương nghiệp phát triển của Pháp. Ở đó đã lớn lên một tầng lớp thị dân đông đảo. Nó khát khao muốn xây dựng một nền văn hóa mới, thế tục. Dòng thơ ở đây nói rõ khát vọng ấy.

Những đại biểu ưu tú nhất của dòng thơ này là Luizơ Labê (Louise Labei, 1524 –1566) con gái một người thợ thủ công, và Môrixơ Xevơ (Maurice Scève, 1500 – 1564) xuất thân từ một gia đình tư sản trung lưu.

– *Dòng thơ phản ánh cuộc nội chiến tôn giáo*

Cuộc chiến tranh tôn giáo từ 1560 đến 1594 đã làm cho nước Pháp bị chia xẻ nghiêm trọng. Từ trong cuộc nội chiến huynh đệ tương tàn, đẫm máu đó, cất lên hai giọng thơ bi tráng : Đuy Bacta (Du Bartar, 1544 – 1594) và Agrippa Đôbinhê (Agrippa d' Aubigné, 1552 – 1630). Cả hai đều theo đạo Tin lành và đều đứng về phía Hăngri đơ Navarơ (sau này lên ngôi hoàng đế và xưng là Hăngri IV).

Tác phẩm của họ đã phản ánh được tình cảnh bi thảm do nội chiến tôn giáo gây ra và đều nói lên khát vọng thiết tha muốn thống nhất đất nước, chấm dứt cuộc nội chiến. Đáng chú ý hơn cả là tập *Những trang bi thảm* (Les Tragiques) của Đôbinhê. Nhà thơ, người chiến binh, nhà nhân văn chủ nghĩa Đôbinhê đã mô tả nước Pháp như một bà mẹ hiền chỉ còn dòng máu đỏ trong cơ thể gầy mòn của mình thay cho dòng sữa ngọt để nuôi hai đứa con đang cấn xé lẫn nhau ! Ông phẫn nộ trút lên phái Thiên chúa giáo cậy thế mạnh hơn, đông hơn, muốn giằng lấy bầu sữa mẹ để uống một mình.

III – THÀNH TỰU XUẤT SẮC CỦA TIỂU THUYẾT RABƠLE VÀ BỘ TIỂU THUYẾT "GACGĂNGCHUYA VÀ PĂNGTAGRUYEN"

Nửa đầu thế kỉ XVI đã chứng kiến một thành tựu xuất sắc: sự ra đời của bộ tiểu thuyết *Gacgăngchuya và Păngtagruyen* của Rabơle.

1. CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP

Frăngxoa Rabơle (François Rabelais, 1494 – 1553) không những là nhà tiểu thuyết, nhà văn xuất sắc nhất của thế kỉ mà còn là một trong số những "người khổng lồ" của thời Phục hưng Tây Âu. Ông vừa là một nhà tiểu thuyết, vừa là một nhà bác học nhân văn, một nhà sinh vật học, một bác sĩ y khoa, một nhà luật học, một nhà thiên văn học. Ông thạo tiếng Hi Lạp, tiếng Latinh, tiếng Hêbrơ, tiếng Đức, tiếng Anh, tiếng Italia.

Rabơle là con một trạng sư có trại ấp ở gần Sinông. Thời thanh thiếu niên, ông được gửi vào học trong các trường dòng. Năm 26 tuổi, trở thành

tu sĩ thuộc dòng Frăngxixcanh, Rabơle gửi thân cho cuộc sống tu hành. Nhưng ông sớm chán cuộc sống đó. Ông say mê những tác phẩm cổ đại và thích giao du với những nhà nhân văn chủ nghĩa như Amy, Ghiôm Buyđê. Nhờ sự giúp đỡ của giám mục Dextixăc (Geoffroy D'Estissac) ông chuyển sang dòng Bênêdictanh rồi làm thư kí cho giám mục. Ông cùng giám mục đó kinh lí vùng Poatu. Rồi ông học luật ở Poachiê và lần lượt đến Borđô, Tuluzơ, Orlêăng và Pari để học Y khoa. Năm 1532 ông làm thầy thuốc ở Liông và bắt đầu trao đổi thư từ với Eraxmơ. Cùng năm đó, ông cho xuất bản cuốn *Păngtagruyen* dưới bút danh là Ancôfribat Naziê. Tác phẩm bị trung tâm Thần học Xorbon lên án. Rabơle bèn theo Hồng y giáo chủ Jăng Đuy Belê sang La Mã.

Năm 1534 cuốn *Gacgăngchuya* ra đời và cũng lập tức bị lên án. Rabơle lại cùng Hồng y giáo chủ Đuy Belê sang La Mã. Ở đây ông được Giáo hoàng miễn xá cho tội đã "xao nhãng việc tu hành".

Năm 1536 ông đỗ tiến sĩ y khoa và sau đó dạy y học ở Liông.

Năm 1545, được phép nhà vua, ông cho xuất bản "Cuốn thứ ba" bộ tiểu thuyết *Gacgăngchuya và Păngtagruyen*. Lần này ông lấy rõ tên thật. Nhưng cuốn sách lại bị lên án.

Năm 1552, xuất bản "Cuốn thứ tư". Xorbon phản ứng quyết liệt bằng cách chỉ trích gay gắt tác giả và tác phẩm.

"Cuốn thứ năm" xuất bản năm 1554, sau khi Rabơle mất được một năm.

Ngoài bộ tiểu thuyết này, Rabơle còn viết về y học và khảo cổ học. Ông còn cho in lại những sách y học của những bậc danh y cổ đại, có kèm theo lời bàn của mình.

2. "GACGĂNGCHUYA VÀ PĂNGTAGRUYEN"

Bộ tiểu thuyết gồm 5 cuốn. Cuốn *Păngtagruyen* là cuốn thứ hai lại ra đời sớm nhất. Hai cuốn đầu lấy tên nhân vật trung tâm làm nhan đề, các cuốn thứ ba, thứ tư, thứ năm chỉ ghi theo số thứ tự.

Đầu bộ tiểu thuyết có lời tự ngôn, trong đó tác giả đề nghị người đọc là "Hãy đập vỡ cái xương để hút lấy chất tủy".

a) Tóm lược tác phẩm

Cuốn một (sắp xếp lại theo trình tự mới : cuốn *Gacgăngchuya* để lên đầu)

Gacgăngchuya là con của vua Grăngguziê. Đó là một chú bé khổng lồ. Vừa cất tiếng chào đời, nó đã đòi ăn vòi uống. Phải vắt sữa của 176913 con bò mới làm cho nó đã cơn khát.

Lớn lên, nó được thầy Tuyban Hôlôphecnơ dạy dỗ. Nhưng vì cách thầy dạy là cứ nhồi nhét hàng đống kiến thức chết, nên càng học nó càng trở nên "ngớ ngẩn, đần độn". Thấy thế, vua Grăngguziê bèn gửi nó lên Pari học.

Trên đường đi, đuôi ngựa của nó quất nát cả một cánh rừng ! Vừa đến Pari, Gacgăngchuya nghịch ngợm lấy chuông nhà thờ Đức bà treo vào cổ ngựa chơi. Trường đại học Xorbon bèn cử thầy Janôtuyx đơ Bơrăcmacđô ra thương thuyết. Thầy tuôn ra một tràng tiếng Latinh làm mọi người nghe phải cười đến nôn ruột !

Giáo sư mới của Gacgăngchuya là thầy Pônôcratex. Thầy áp dụng một chương trình và một phương pháp mới. Chương trình này nhằm phát triển con người toàn diện, đủ các mặt trí dục, đức dục, thể dục, mĩ dục. Lại còn có lao động chân tay, học nghề, đi tham quan các xưởng, các công trường, đi nghiên cứu cây cỏ... Phương pháp của thầy là hướng dẫn học trò quan sát rồi tự rút ra kết luận, gợi hứng thú, trí tò mò tìm hiểu.

Gacgăngchuya đang say mê học tập thì có thư bố gọi về để chống giặc xâm lăng.

Trước họa xâm lăng, các tu sĩ chỉ biết đóng cửa cầu nguyện. Riêng có thầy Jăng đế Zăngtômơ xông ra chiến đấu và giết được 13622 tên giặc. Để thưởng công cho thầy, Gacgăngchuya cho xây tặng thầy một tu viện mới : tu viện Têlem. Tu viện này hoàn toàn trái ngược với các tu viện vốn có xưa nay. Con trai từ 12 đến 18 tuổi, con gái từ 10 đến 15 tuổi đều có thể tự do vào đây "tu". Một khẩu hiệu lớn treo ngay trước cổng tu viện : "Muốn làm gì thì làm". Ở đây mọi người sống theo sở thích, vui chơi thả cửa, có thể tìm hiểu nhau, yêu nhau và lúc nào chán tu viện thì có thể dắt nhau ra, tùy ý...

Cuốn hai :

Păngtagruyen ra chào đời. Nó là con trai của Gacgăngchuya. Mẹ nó chết ngay sau khi đẻ ra nó. Trước nôi con và trước xác vợ, Gacgăngchuya băn khoăn không rõ nên cười hay nên khóc. Bần thần suy nghĩ một hồi lâu, cuối cùng Gacgăngchuya quyết định ở nhà ru con để bạn bè đi chôn vợ.

Păngtagruyen là một đứa bé khổng lồ. Lớn lên, nó được gửi đi học ở những trường đại học nổi tiếng : Poachiê, Tuluzơ, Borđô, Môngpeliê, Avinhông, Buôcgiơ, Ănggiê, Orlêăng. Gacgăngchuya viết thư động viên con hăng hái học tập vì thời đại này khoa học tiến bộ vượt bậc.

Păngtagruyen gặp Panuyêcgiơ và kết bạn với anh chàng thông minh và láu cá này.

Cuốn ba :

Quân Đipxôt xâm lăng bờ cõi. Păngtagruyen dẹp tan được giặc và giao cho Panuyêcgiơ cai quản một thành. Gã này xài sạch sản nghiệp trong vòng có 14 hôm ! Gã lại nảy ra băn khoăn là có nên lấy vợ hay không ?

Păngtagruyen chịu không biết trả lời bạn như thế nào nên cùng Panuyêcgiơ đi tìm người giải đáp giúp.

Hỏi đủ mọi hạng người nhưng câu trả lời vẫn chưa có gì sáng tỏ. Họ bèn tiếp tục cuộc hành trình.

Cuốn bốn :

Panuyêcgiơ cùng Păngtagruyen vượt bể. Trên tàu, gã cãi nhau với một lái buôn cừu. Bị chửi, Pangtagruyen bèn trả thù. Hắn mua con cừu đầu đàn của tay lái buôn rồi vứt xuống bể, cả đàn cừu bèn nhảy theo con cừu đầu đàn đó. Tên lái buôn tiếc của cũng nhảy luôn theo đàn cừu.

Tàu gặp bão. Panuyêcgiơ sợ chết cứ rên rỉ khóc lóc và chúi vào một xó. Trong khi đó thầy tu Jăng và các thủy thủ cố sức chèo lái. Sóng lặng bể yên, Panuyêcgiơ lại nhảy ra khoác lác ba hoa công trạng của mình đã giúp tàu thoát nạn ! Thuyền ghé đảo Papơfigơ, đảo Papơman. Dân hai đảo này luôn thù địch nhau, nên chém giết lẫn nhau (ám chỉ nội chiến tôn giáo).

Thuyền ghé thăm vương quốc Metxe Gaxte (nghĩa là Ông Dạ dày). Nơi đây chỉ huy mọi hoạt động, là đầu não của mọi khoa học và nghệ thuật.

Cuốn năm :

Thuyền đến đảo Xonăngtơ. Nơi đây có những giống chim lạ, thoạt trông có dáng dấp như người : có giống chim lông trắng toát, có giống lông đen tuyền, có giống xám xịt, giống thì khoang đen khoang trắng, giống lại đỏ chói. Các giống chim này ăn no căng diều và suốt ngày chỉ hót. Người ta gọi các giống chim đó bằng những cái tên như : clecgô, mônagô, prêtơgô, abpêgô, êvêgô, cacđigô và papơgô (đều tương đương với các chức sắc trong Giáo hội Thiên chúa). Papơgô là con chim độc nhất đứng trên tất cả các giống chim kia.

Thuyền ghé đảo của giống mèo lông xù. Giống mèo này chuyên sống bằng của đút lót.

Tiếp đó thuyền ghé đảo Appơđep (chỉ thuế khóa) và đến đất của nữ chúa Canhtexăng (chỉ Xorbon).

Tiếp tục cuộc hành trình, sau rốt thuyền đến xứ Lăngtecnoa và được nữ chúa ở đây dẫn vào ngôi đền thờ "Lọ nước thần". Trước câu hỏi của Panuyêcgiơ có nên lấy vợ hay không, thần chỉ trả lời vẻn vẹn một tiếng : "Trinch" (Uống đi).

b) Nội dung và ý nghĩa của bộ tiểu thuyết. Thế giới quan và tư tưởng của Rabơle qua bộ tiểu thuyết này

Nhận định về thế giới quan của Rabơle, xưa nay có nhiều ý kiến khác nhau, thậm chí hoàn toàn trái ngược nhau.

Những ý kiến khác nhau đó chứng tỏ rằng Rabơle và tác phẩm của ông – bộ tiểu thuyết *Gacgăngchuya và Păngtagruyen* – là cả một thế giới phức tạp, phong phú vô cùng, đa dạng vô cùng. Nói đúng ra, Rabơle và tác phẩm của ông đều là sản phẩm của một thời đại đang chuyển mình, thời kì quá độ từ Trung cổ sang thời Cận đại.

Trong thời kì này mọi thứ đều đang biến động, đang trong quá trình thay đổi. Cái cũ đang suy tàn, đang bị đẩy lùi dần vào dĩ vãng nhưng nó đã bén rễ lâu đời, không dễ gì một sớm, một chiều đã thanh toán hết. Cái mới thì đang nảy sinh và phát triển nhưng chưa phải đã định hình rõ rệt. Trước mắt Rabơle và những người đương thời, xã hội và con người đang đứng trước nhiều chiều hướng phát triển. Thêm vào đó còn sự phản công của phong kiến và nhà thờ, sự tranh chấp chống đối lẫn nhau giữa những tư tưởng và những học thuyết.

Giữa bấy nhiêu sự phức tạp, Rabơle đã tìm ra một phương thức độc đáo để biểu hiện tư tưởng của mình. Dùng tiếng cười, mượn những huyền thoại, vận dụng trí tưởng tượng giàu có của mình, bằng lối ẩn dụ và bằng nhiều thủ pháp nghệ thuật khác nữa, ông đưa người đọc vào một thế giới kì lạ, nửa hư nửa thực, đầy rẫy những vấn đề phức tạp, những con toán đòi được giải đáp. Cách giải đáp của ông lại nửa nghiêm trang nửa cười cợt, người đọc phải tự rút ra kết luận cho mình.

Rabơle, người đưa ma một thế giới đã lỗi thời bằng tiếng cười vui vẻ

Có thể thấy rằng Rabơle hướng sự chế giễu, đả kích, lên án của ông vào thế giới Trung cổ, phong kiến và Nhà Thờ. Không ở đâu mà những thiết chế vật chất và tinh thần của Trung cổ : tổ chức chính trị và kinh tế, tổ chức giáo hội, ý thức hệ của chúng, học thuật của chúng lại bị chế giễu đả kích một cách gay gắt như trong bộ tiểu thuyết này. Rabơle không kiêng nể bọn vua chúa phong kiến cũng như kẻ cầm đầu Giáo hội. Những kẻ đại diện tối cao này bị biến thành những vai hề dưới ngòi bút của ông. Hãy nghe ông chế giễu, lên án chúng.

Bắt được tên vua Anacsơ làm tù binh, Panuyêcgiơ cho hắn ăn mặc thật lố lăng rồi dẫn ra trước mặt Păngtagruyen và nói : "Đó là một tên vua đấy. Tôi muốn cải tạo hắn thành người lương thiện. Cái bọn vua chúa chết tiệt này chỉ là đồ bỏ con, chẳng hiểu gì hết, chẳng có giá trị gì hết ngoài việc bóp nặn người dân lành dưới quyền chúng nó và làm náo động thế giới bằng các cuộc chiến tranh do chúng gây ra để thỏa mãn lòng ham muốn bỉ ổi của chúng" (Cuốn hai, chương XXXI). Tiếp đó Panuyêcgiơ dạy cho hắn nghề đi bán nước sốt xanh. Tên vua rao "Ai mua sốt xanh" thì Panuyêcgiơ bẹo tai và mắng : "Rao thế bé quá, phải rao to lên. Mồm mày kêu to được cơ mà ! Mày phải thấy rằng chưa bao giờ mày sung sướng như bây giờ vì được thoát khỏi ngai vàng !".

Cũng với thái độ như vậy, Rabơle lên án tên Picrôcôn, một đại diện điển hình cho bọn vua chúa Trung cổ.

Và đây là thái độ của Rabơle đối với những kẻ cầm quyền trong Giáo hội. Đây là đoạn Epixtêmông kể lại cảnh giáo hoàng Juyn ở dưới Địa ngục :

"Tôi trông thấy Patơlanh đang mặc cả patê với giáo hoàng Juyn. Patơlanh hỏi : "Một tá bao nhiêu ?". Giáo hoàng đáp : "Thưa... ba đồng".

Patơlanh thét : "Ba gậy thì có ! Đưa đây, đưa ngay đây, đồ ti tiện, và chạy về lấy thêm nữa đi". Tội nghiệp, giáo hoàng vừa đi vừa khóc. Về tới nhà chủ, giáo hoàng kể lại chuyện bị lấy mất patê. Người chủ bèn thẳng tay cho giáo hoàng một trận nên thân khiến da của giáo hoàng sau đó không còn thể dùng để bọc kèn, trống được nữa" (cuốn hai, chương XX).

Người đọc cũng nhớ đoạn tả Xonăngtơ, nơi có nhiều giống chim : clecgô, êvêgô, cacđigô... papơgô... Không nghi ngờ gì nữa, sự đả kích ở đây hầu như trực diện vì ai cũng hiểu ngay rằng clecgô là chỉ tu sĩ, êvêgô là chỉ giám mục, cacđigô là chỉ giáo chủ, papơgô là chỉ giáo hoàng.

Rabơle bất bình với nạn thuế khóa và tệ ăn của đút. Sự đả kích của ông đối với những tệ nạn đó thật gay gắt (Xem chương nói về đảo Appơdep và chương nói về giống mèo lông xù). Ông gọi bọn quan lại ở viện kế toán là một "lũ dốt nát". Nét tiêu biểu ở chúng là những ngón tay dài ngoẳng với những móng rất sắc và cụp xuống sẵn sàng bóp cổ người dân lành.

Và đây là bức tranh biếm họa về bọn người nắm "cán cân công lí".

Bọn mèo lông xù là những con vật ghê tởm và quái dị. Chúng ăn thịt trẻ con và ngốn ngấu thức ăn quanh những chiếc bàn bằng đá cẩm thạch (ám chỉ chiếc bàn ở tòa pháp viện). Lông lá của chúng không mọc ra ngoài mà mọc vào bên trong (ám chỉ những chiếc áo lông thú của bọn quan tòa ; lông quay vào trong, mặt ngoài của áo rất nhẵn). Mỗi con đều mang theo một cái túi mở rộng thay cho mọi thứ mề đay, phù hiệu. Mỗi con lại mang túi theo kiểu riêng : con thì quàng vào cổ như đeo băng, con thì thát trễ xuống cái bụng phệ, con thì đeo lủng lẳng bên hông... Bọn chúng có những bộ vuốt rất chắc, rất dài và sắc, như thép, khiến cho bất cứ vật gì đã rơi vào tay chúng thì đừng hòng tuột ra khỏi.

Rabơle lên án thói cuồng tín, coi đó là nguyên nhân dẫn đến nội chiến tôn giáo : dân đảo Pơpơman đã cướp sạch, đốt sạch và tàn sát dân đảo Papơfigơ chỉ vì những người ở đảo Papơfigơ đã dè bỉu giáo hoàng của họ !

Ngòi bút của Rabơle chế giễu gay gắt nền học thuật và nền giáo dục Trung cổ. Thần học, triết học kinh viện, chủ nghĩa giáo điều, chủ nghĩa ngu dân đã bị ông vạch trần chân tướng. Xorbon, trung tâm của phái Thần học, một pháo đài ngoan cố đã bị ông lên án. Trong cuốn một và trong cuốn năm có thể tìm thấy nhiều dẫn chứng về sự chế giễu, đả kích, lên án này.

Nhưng Rabơle không chỉ đập phá thế giới cũ, ông còn tích cực tham gia vào việc xây dựng thế giới mới. Nói đúng hơn ông ước mơ một thế giới tốt đẹp hơn và đề xuất được nhiều ý kiến táo bạo nhằm mở đường đi tới đó. Tác phẩm của ông đề cập đến nhiều vấn đề liên quan đến các mối quan hệ về chính trị, xã hội, tôn giáo, đạo đức, đến các thể chế văn hóa giáo dục.

– *Về chính trị, xã hội :*

Trong khi lên án bọn vua chúa hiếu chiến, đầy tham vọng ngông cuồng, đầy mưu đồ độc ác muốn thống trị thế giới, Rabơle gửi gắm nhiều mối cảm tình nồng hậu vào các nhân vật như Grănggguziê, Gacgăngchuya. Không nghi ngờ gì nữa, việc xây dựng hai nhân vật này nhằm mục đích làm nổi bật sự tương phản, đối lập giữa hai kiểu vua chúa. Nếu bọn vua chúa như Picrôcôn, Anacsơ là đáng ghét, đáng căm giận và đáng nguyền rủa, thì những nhà vua như Gacgăngchuya, Grănggguziê là đáng yêu, đáng quý, đáng tôn sùng.

Điều đáng chú ý là Rabơle không dừng lại ở đó. Hình ảnh những ông vua như vậy vẫn nằm trong phạm trù phong kiến. Và nếu dừng lại ở đó thì cái xã hội ông vừa mô tả có thể vẫn chỉ là xã hội phong kiến của một thời hoàng kim nào đó mà xưa nay nhiều người đã từng mơ ước. Rabơle cho rằng không có mệnh trời định sẵn và dòng dõi, huyết thống không phải là tiêu chuẩn của phẩm giá con người. Ông triết lí : "Tôi nghĩ rằng nhiều kẻ ngày nay là hoàng đế, là vua, là công tước, là thân vương hoặc giáo hoàng thì trước kia cũng đều xuất thân là những kẻ mang thánh cốt và người buôn bán cá mà thôi. Cũng như ngược lại, có nhiều kẻ ngày nay là hành khất, đau ốm và khốn khổ trong các nhà tế bần lại vốn xuất thân từ dòng dõi của những đại vương và hoàng đế" (Cuốn một, chương I).

Rabơle lên án Giáo hội là có tham vọng thống trị thế giới, lên án đầu óc cuồng tín và tệ kì thị tôn giáo mà Giáo hội khuyến khích.

Cái xã hội mà ông mơ ước sẽ tôn trọng tự do tín ngưỡng, sẽ không có chiến tranh tôn giáo giữa những người theo Thiên chúa giáo và những người theo đạo Tin lành, sẽ không có hận thù giữa Papơman và Papơfigơ.

Phải chăng ông muốn xã hội đó sẽ được xây dựng theo hình ảnh của tu viện Têlem ?

Tư tưởng này rất có ý nghĩa. Nó chính là sản phẩm của thời đại Phục hưng, nó phản ánh xu thế của thời đại đang đấu tranh để thoát ra khỏi xiềng xích của chế độ phong kiến và của nhà thờ Trung cổ, để xây dựng các quốc gia dân tộc tự do, để tạo điều kiện cho sự phát triển của mỗi cá nhân thành viên trong xã hội.

Tóm lại có thể nhận thấy quan điểm chính trị – xã hội của Rabơle ngày càng vượt ra ngoài phạm trù phong kiến Trung cổ và vươn tới chân trời mới. Nó là tiếng nói đồng tình với trào lưu nhân văn chủ nghĩa, với một số lí thuyết mới về quốc gia, về xã hội đã hoặc đang xuất hiện thời bấy giờ.

– *Về tôn giáo :*

Ở trên đã phần nào đề cập đến một số quan điểm của Rabơle về tôn giáo. Dưới đây sẽ bổ sung thêm một số đường nét khác nữa. Có thể thấy

rằng tôn giáo là một trong những điều được Rabơle quan tâm đến nhất. Ông không phát biểu thành hệ thống, nhưng trong tác phẩm, có dịp là ông đề cập đến nó. Ông không tách rời tôn giáo ra khỏi các vấn đề chính trị, xã hội, giáo dục, văn hóa, và đạo đức. Hầu như trong quan niệm của ông, giữa các vấn đề này có mối quan hệ mật thiết, hữu cơ.

Điều đáng nói ngay là Rabơle khuyên hãy tin ở Thượng đế. Ông nói lên cảm nghĩ của mình về Thượng đế.

Nhưng vấn đề là đấng Thượng đế nào ? Chắc chắn đó không phải là đấng Thượng đế của Thiên chúa giáo vì Rabơle từng phê phán gay gắt tổ chức giáo hội này, đặc biệt là trong cuốn bốn. Cũng chắc chắn là không phải đấng Thượng đế mà phái Tin lành rao giảng. Rabơle từng chỉ trích phái Tin lành gọi đó là "bọn Canvanh bị quỷ sứ ám, bọn bịp bợm ở Giơnevơ" (Cuốn bốn, chương XXXII). Càng có thể tin như vậy khi cả Xorbon lẫn Canvanh đều buộc tội gay gắt tác phẩm của Rabơle. Thái độ của Xorbon thì đã rõ : lần lượt cả 5 cuốn đều bị trung tâm Thần học này kết án. Riêng Canvanh thì sau khi đọc 11 chương cuốn bốn ra mắt tại Liông tháng I năm 1548, đã lên tiếng như sau : "Bọn nhà văn này không ngần ngại gì khi chúng tuyên bố rằng tôn giáo chỉ là sản phẩm của trí tuệ con người, rằng Thượng đế là do ta tin như vậy thì mới có, rằng hi vọng thế giới mai sau chỉ là trò cười tiêu khiển bọn ngu si, rằng những điều ta nói về địa ngục chỉ là để dọa nạt lũ con nít mà thôi".

Theo dòng tư tưởng của Rabơle, ta thấy tu viện Têlem có thể là cái mốc quan trọng nhất. Đó là một tu viện kiểu mới. Nó không có tường vây quanh kín mít để cách li với thế giới bên ngoài. Ở đó không có đồng hồ, không có tiếng chuông quy định giờ giấc nghiệt ngã. Ở đó không phải chỉ có những kẻ chán đời vào tu. Ở đó không chỉ có những buổi cầu kinh và những cuộc tranh luận, cuồng tín hoặc giáo điều chủ nghĩa. Nơi đó nam thanh nữ tú tự do ra vào, vui sống, ca hát, nhảy múa... tự do tìm hiểu nhau và yêu nhau.

Lí tưởng tôn giáo của Rabơle đồng dạng với Tự nhiên thần giáo hay với chủ nghĩa Phúc âm ? Điều đó đối với chúng ta không quan trọng. Điều mà chúng ta ghi nhận được ở Rabơle là ông quan tâm trước hết đến Tự do của con người, của mỗi cá nhân.

– *Về giáo dục :*

Khác với những quan điểm chính trị, xã hội và tôn giáo, những quan điểm tư tưởng của Rabơle về giáo dục được trình bày khá tập trung, đặc biệt rõ nhất là trong hai cuốn đầu. Nhưng ngay cả ở đây Rabơle cũng vẫn chưa xây nên thành hệ thống vững vàng, có đề ra tôn chỉ mục đích, phương châm phương pháp, nguyên tắc và cách tổ chức... Bởi lẽ, Rabơle là nhà tiểu thuyết hơn là nhà lí luận giáo dục.

Nói đến giáo dục là nói đến vấn đề đào tạo con người. Xã hội nào cũng cần có những con người theo yêu cầu của nó. Vậy con người mà Rabơle nhằm xây dựng là con người như thế nào ?

Ở trên đã nói đến các tiêu chuẩn về chính trị và tôn giáo. Dưới đây chỉ nói thêm về tiêu chuẩn văn hóa và đạo đức. Trong quan niệm của Rabơle, con người đó phải hiểu biết và yêu quý nền văn hóa cổ đại Hi – La. Ông cho rằng có thể tìm thấy chân lí đạo đức trong triết học của Platông, chân lí pháp luật trong luật La Mã, chân lí tôn giáo trong Phúc âm, chân lí khoa học trong sách vở của các bậc danh y, của các nhà toán học, của các nhà sinh vật học cổ đại. Ông chủ trương con người đó phải học đủ các môn : văn học, toán học, thiên văn học, sinh vật học, âm nhạc, thể dục thể thao, cổ ngữ và ngoại ngữ, vệ sinh, lao động chân tay.

Trong bức thư gửi Păngtagruyen, để động viên con học tập, Gacgăngchuya say sưa ca ngợi những bước tiến lớn lao của khoa học thời này và không quên nhắc lại quá khứ còn tối tăm thời mình đi học. Bức thư đó quả là một niềm hân hoan xúc động lòng người. Nó là một bài ca tán dương sức mạnh của trí tuệ con người một khi thoái khỏi thần học và triết học kinh viện.

Để đảm bảo cho việc đào tạo nên những con người như vậy, Rabơle chủ trương không được tách rời lí thuyết với thực hành, tách rời sách vở với cuộc sống. Sau giờ học, thầy trò đi thăm các cửa hàng, các công xưởng để tìm hiểu nhiều mặt của đời sống kinh tế, của sản xuất (Cuốn một, chương XXIV). Ông có nói đến một vài nguyên tắc khác nữa như : phải phát huy óc quan sát và hứng thú của học sinh, phải tận dụng thì giờ học tập (như học trong cả khi chơi, khi ăn, khi làm vệ sinh cá nhân.) (Xem cuốn một, các chương XXIII, XXIV).

Chương trình học tập và thời gian biểu một ngày của Gacgăngchuya thật phong phú nhưng cũng thật nặng nề, sức người thường không tài nào kham nổi (Nhớ rằng Gacgăngchuya là người khổng lồ).

Cái đáng quý ở đây là khát vọng nắm lấy mọi tri thức để phục vụ đời sống, phục vụ sản xuất, phục vụ đất nước. Đã xa rồi, lối học giáo điều kinh viện chủ nghĩa ! Giai cấp tư sản đang lên đòi hỏi phải cải cách giáo dục như vậy đó.

Về mặt đạo đức, Rabơle đề xướng chủ nghĩa Păngtagruyen "sống yên ổn, vui vẻ, khỏe mạnh, luôn chè chén say sưa" (vivre en paix, joie et santé, faisant toujours grande chère) (Cuốn hai, chương XXXIV). Một số người đã dè bỉu triết lí sống này, cho là tầm thường thô bỉ !

Cần thấy rằng khi đề xướng triết lí sống này, Rabơle nhằm chống lại thứ nhân sinh quan Trung cổ coi khinh vật chất, xác thịt. Chống lại thứ nhân sinh quan đó, ông đề cao những nhu cầu vật chất và sinh lí của con người. Ông ca ngợi việc ăn, việc ngủ, ông khoái trá nói về các hoạt động sinh lí khác như đái, ỉa, vợ chồng giao hợp, sinh đẻ. Đôi mắt hóm hỉnh của ông như ánh lên vẻ châm biếm, thách thức bọn người giả đạo đức coi những hoạt động đó là thô bỉ, tục tĩu.... Ông tin rằng triết lí sống của Păngtagruyen rất phù hợp với đạo đức vì : "Những người tự do, có

học thức, lại được đặt trong những điều kiện sinh hoạt tốt, tự bản chất họ sẵn có bản năng và thiên hướng hành động hợp với đạo đức" (Cuốn một, chương 57). Ông chứng minh rằng ở tu viện Têlem, mặc dầu khẩu hiệu để ra là "Muốn làm gì thì làm", nhưng tuyệt nhiên chẳng có hành vi nào là bậy bạ hết !

Tuy nhiên, rõ ràng triết lí Păngtagruyen cũng chỉ có thể là triết lí sống của các hạng tư sản hoặc tiểu tư sản phong lưu. Vì muốn "sống yên ổn, vui vẻ, khỏe mạnh và luôn luôn chè chén say sưa" thì điều tiên quyết là phải no đủ, không còn lo thiếu thốn.

Niềm tin vào bản chất tốt đẹp của con người là điều đáng quý nhưng cũng rõ ràng là mơ hồ. Con người là một sản phẩm của lịch sử – xã hội. Đạo đức cũng thế, đó là một sản phẩm xã hội – lịch sử. Nói vắn tắt : xã hội nào – đạo đức ấy – con người ấy. Không thể có một thứ đạo đức chung chung khi xã hội còn phân chia giai cấp. Khẩu hiệu "Muốn làm gì thì làm" tuy xuất phát từ thiện ý của Rabơle muốn giải phóng cho con người thời đại mình thoát khỏi xiềng xích Trung cổ, nhưng trên thực tế sẽ bị các giai cấp thống trị và bóc lột lợi dụng. Và nhất định quảng đại quần chúng nhân dân sẽ không được hưởng một chút nào cái quyền tự do "muốn làm gì thì làm" ấy.

c) Nghệ thuật tiểu thuyết của Rabơle

Cuốn tiểu thuyết của Rabơle như dòng sông cuộc đời cuồn cuộn chảy, mang theo trong lòng nó biết bao phù sa màu mỡ để bồi đắp cho một thế giới mới đang sinh thành, cuốn phăng nhiều rác rưởi do thế giới cũ để lại.

Để xây dựng tác phẩm đồ sộ đó, Rabơle vừa sử dụng bút pháp tả thực, vừa để cho sức tưởng tượng vỗ cánh bay cao.

Thế giới hiện thực nổi lên rõ nét trong từng trang tác phẩm. Đời sống kinh tế, chính trị xã hội, tôn giáo, văn hóa, tinh thần của nước Pháp thế kỉ XVI với quang cảnh thành thị, nông thôn ; với đủ mọi tầng lớp : nông dân, thợ thủ công, lái buôn, tăng lữ, quý tộc... được miêu tả với những mức độ đậm nhạt khác nhau. Rabơle có chú ý đến tính chân thực, cụ thể lịch sử trong khi miêu tả, do đó chân dung của một số nhân vật (thường là nhân vật thứ yếu) mang được những đặc điểm nhất định về ngoại hình, về phong cách sinh hoạt, về lời ăn tiếng nói.

Nhưng Rabơle không dừng lại ở việc phản ánh ngoại hình. Ông nắm bắt được xu thế phát triển của thời đại, phát hiện ra những nhân tố mới. Để ủng hộ xu thế, thúc đẩy những nhân tố mới phát triển, Rabơle dùng thủ pháp phóng đại, tô đậm. Những nhân vật trung tâm của ông như Gacgăngchuya, Păngtagruyen được "khổng lồ hóa" về hình thể lẫn tài năng và khát vọng. Điều đáng chú ý là khi đã khổng lồ hóa những nhân vật này, có lúc Rabơle lại miêu tả chúng như những con người có tầm vóc bình thường, như những người thực, ngày thường độc giả vẫn chung

dụng. Đó không phải là do sơ suất, đó chính là dụng ý của ông. Ông muốn độc giả hiểu rằng thời đại đang "cần đến những con người khổng lồ và trên thực tế, đã sản sinh ra những người khổng lồ" (Ý kiến của Ăngghen, Sách đã dẫn). Đó là những con người "khổng lồ về tư tưởng, về nhiệt tình và tính cách, về tài năng nhiều mặt và về học thức uyên bác", còn tầm vóc cơ thể thì không nhất thiết là khác với người thường. Những "người khổng lồ" được miêu tả như vậy không gây cảm tưởng "kính nhi viễn chi", đó là những kiểu mẫu có thể vươn tới được.

Bắt nguồn từ hiện thực, sức tưởng tượng kì diệu của Rabơle thường dẫn người đọc đến những chân trời mới lạ. Nó mở rộng tầm nhìn cho độc giả, nó vẫy gọi độc giả cùng với nó bay cao, bay xa, vượt ra ngoài giới hạn của vũ trụ quan Trung cổ. Huyền thoại về cây Păngtagruyêliông (Pantagruélion) là một ví dụ. Đó vốn là cây đay (chanvre). Sau khi vạch rõ các phẩm chất quý của giống cây này, ông còn tiến xa hơn nữa, vận dụng sự hiểu biết của mình kết hợp với óc tưởng tượng và trí phán đoán giàu có, ông chỉ ra rằng nhờ có cây đay mà nghề in mới phát triển (đay để làm giấy), mà những cuộc hành trình vượt bể mới thực hiện được (đay để dệt buồm, bện dây...). Cứ thế, khám phá này kêu gọi phát minh nọ, sức sáng tạo của con người cứ thế vươn lên, vươn lên mãi...

Phương pháp sáng tác của Rabơle không gạt bỏ những dạng vốn có từ thời Trung cổ như loại tiểu thuyết hiệp sĩ, các truyền thuyết dân gian về người khổng lồ, những môtíp như môtíp về địa ngục, về việc cải tử hoàn sinh v. v... Chính vì vậy mà khi đọc bộ tiểu thuyết của ông, người đọc vừa được thưởng thức cái thú do sự sáng tạo của nhà văn đem đến cho mình, vừa được hưởng niềm vui gặp lại những gì quen biết cũ, những giá trị tưởng chừng đã bị lãng quên.

Nghệ thuật "cười" của Rabơle là một giá trị cơ bản khác làm nên tính độc đáo của tác phẩm. Tiếng cười đó bắt nguồn từ triết lí sống Păngtagruyen. Đó là tiếng cười vui vẻ, trẻ trung, sảng khoái trong những buổi tối đầm ấm ở gia đình Grăngguziê. Đó là tiếng cười bông đùa khoái trá khi bà, vì quá đau đẻ, ước gì ông "cắt mẹ" cái nguyên nhân gây đau đớn cho bà... để rồi khi ông hờn dỗi lấy dao toan dọa cắt thì bà lại rối rít xin đừng !

Đó còn là tiếng cười giòn giã tán thưởng những trò nghịch tinh quái của Gacgăngchuya như lấy chuông Nhà thờ Đức bà Pari đeo vào cổ ngựa để lôi anh thầy tu Janôtuyx đơ Bracmacđô ra mà nhạo báng cái mớ ngôn ngữ hổ lốn của anh ta. Lẫn vào giữa tiếng cười yêu đời, vui đời đó, Rabơle còn khéo cài những nụ cười chế giễu, mỉa mai, châm biếm, đả kích những cái cổ hủ, lỗi thời, dối trá, lừa bịp... Tiếng cười Rabơle những lúc đó như ngọn roi vụt xuống rất nhanh, nhẹ nhàng mà gây đau điếng cho đối tượng.

Để phát huy nghệ thuật tiếng cười và hiệu quả của ngòi bút pháp hiện thực, Rabơle dụng công khai thác kho ngôn ngữ phong phú của nhân

dân. Những từ, những ngữ, những cách diễn đạt, những lối ví von của nhân dân lại được ông bổ sung thêm bằng cách sáng tạo ra từ ngữ mới, bằng cách mượn ở ngôn ngữ địa phương, ở ngôn ngữ nghề nghiệp, ở ngôn ngữ nước ngoài những gì mà tiếng nói văn học cần đến.

Mạch văn của Rabơle tuôn chảy như dòng sông dào dạt, nhưng lưu lượng lại khi khoan khi nhặt. Thường thì nó khoan thai, trầm tĩnh để người nghe ông kể chuyện có thể lắng sâu và kịp vui tán thưởng. Nhưng cũng lắm khi vì phải né tránh những cặp mắt soi mói của lũ cú diều, mạch văn ấy len lách chảy giữa um tùm lau sậy. Những khi ấy, nhớ lời ông căn dặn "hãy đập vỡ xương để hút lấy chất tủy", người thích dòng nước ngọt lành trong mát ắt phải biết phát quang lau lách mới tìm ra.

Rabơle không sáng lập nên một trường phái nghệ thuật nào cả nhưng ảnh hưởng của ông rất lớn đối với nhiều thế hệ nhà văn Pháp. Ông là một bậc thầy lớn của nghệ thuật tiếng cười và của tiểu thuyết. Tác phẩm *Gacgăngchuya và Păngtagruyen* là một thành tựu xuất sắc, đáng tự hào nhất của văn học Phục hưng ở Pháp.

IV - MÔNGTENHƠ, NHÀ VĂN LỚN CUỐI CÙNG CỦA THẾ KỈ XVI PHÁP

1. CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP

Môngtenhơ (Michel de Montaigne, 1533 – 1592) tên thật là Misen Êken (Michel Eyquen). Môngtenhơ là tên đất lãnh địa của gia đình nhà quý tộc. Cụ cố của Môngtenhơ nguyên là lái buôn cá ướp mặn đã mua được trang trại và lâu đài Môngtenhơ rồi nhờ giàu có mà được gia nhập hàng ngũ quý tộc. Thân sinh của Môngtenhơ thì nhờ có công trong chiến dịch Italia đã làm đến chức thị trưởng Borđô.

Sau khi tốt nghiệp luật ở đại học Tuluzơ, Môngtenhơ được cử làm cố vấn ở tòa án Pêrigo và tiếp đó ở pháp viện Borđô. Nhưng ông không yêu nghề này. Sau khi bố chết, ông bán lại chức vụ và rút về ở trong trang trại của mình. Ở đây ông miệt mài đọc sách. Nhưng ngoài thú đọc sách, Môngtenhơ còn thích giao du với bè bạn, thích trò chuyện và đi đây đi đó. Năm 1580, hai tập tiểu luận "Essais" của ông ra đời. Đó là hai tập sách ghi lại những ý kiến, những suy nghĩ và nhận xét của ông trong quá trình đọc, trong khi giao thiệp với người đời, trong khi đi đó đi đây. Nếu nói theo cách nói của ông thì "Essais" còn có thể dịch là "thể nghiệm". Môngtenhơ nói rằng "cuốn sách của ông là sự thể nghiệm những năng khiếu tự nhiên của ông" (I, XXVI) hoặc : "đây chỉ là một cuốn sổ ghi lại những điều thể nghiệm được trong đời tôi" (II, XIII).

Bị bệnh, ông tìm đến những nơi có suối khoáng chất để tĩnh dưỡng. Ông đã sang Thụy Sĩ và Italia. Ở Italia ông dừng lại một thời gian để thăm La Mã và được nhận hiệu là công dân thành Rôma. Tiếp đó ông đến vùng suối khoáng chất ở Luych. Tại đây ông nhận được lá thư của vua Hăngri III yêu cầu ông về Pháp nhận chức thị trưởng Bordô mà ông vừa được bầu vắng mặt. Ông bèn trở về nhưng không lấy gì làm hoan hỉ trước việc cất cử này.

Năm 1585 nạn dịch hạch nổ ra và giết chết 14.000 người ở Bordô. Môngtenhơ lánh về đất của mình để chạy dịch. Từ đó ông ít ra khỏi lâu đài riêng.

Suốt thời kì chiến tranh tôn giáo (1560 – 1594) thái độ của ông khiến cả hai bên tham chiến đều ngờ vực. Ông không đứng về phía nào cả và vẫn giữ mối quan hệ tốt với bạn bè cũ thuộc phía bên này hoặc thuộc phía bên kia.

Giữa những ngày loạn li ấy ông vẫn tiếp tục đọc sách và ghi chép. Năm 1588, ông cho in tập 3 của bộ *Tiểu luận* và cho tái bản hai tập đầu sau khi đã sửa chữa bổ sung nhiều so với trước.

Ông mất năm 1592 tại lâu đài của mình. Năm 1595 bộ *Tiểu luận* toàn tập được bà Đơ Guôcnay, con nuôi ông, cho xuất bản với sự cộng tác của Pie đơ Brasơ.

2. "TIỂU LUẬN" VÀ NHỮNG GIÁ TRỊ CỦA NÓ

Tập *Tiểu luận* đã nói lên khá rõ con người của Môngtenhơ. Con người đó có rất nhiều mâu thuẫn, còn nhiều hạn chế và nét tiêu cực nhưng trên hết, đó là một nhà tư tưởng, một nhà văn, một nghệ sĩ luôn luôn tìm tòi, suy nghĩ và sáng tạo.

Điều có thể nói ngay : Môngtenhơ là một cá tính trung thực, dám bộc lộ những quan điểm của mình và những thói xấu của mình. Ông viết : "không phải tôi dám nói về tôi mà chính là tôi chỉ nói về tôi" (III, chương VIII : *De l'art de conférer).*

Môngtenhơ nói trắng ra rằng ông không thích chính trị. Ông cho rằng chính trị là việc của một số người "biết phục tùng hơn và mềm dẻo hơn" (plus obéissants et plus souples). Ông giải thích : "lợi ích công cộng đòi hỏi người ta phản trắc, người ta dối trá, người ta chém giết" (le bien public requiert qu'on trahisse, qu'on mente, et qu'on massacre) (III, chương I : *Về cái ích lợi và sự lương thiện*). Có lẽ do quan niệm như vậy mà ông đã chán ngán và sớm rút lui khỏi những hoạt động chính trị thời bấy giờ. Có lẽ do mối ác cảm ấy mà ông càng thích đóng cửa đọc sách và suy ngẫm ?

Chính trị thời Môngtenhơ là chính trị của giai cấp quý tộc phong kiến cầm quyền và của giai cấp tư sản đang muốn ngoi lên thống trị xã hội. Môngtenhơ cho rằng chính trị là "phản trắc", "dối trá", "giết người", vậy chính là ông muốn tố cáo thứ chính trị đó ?

Môngtenhơ nói rằng : "phải tuân theo những luật lệ của môi trường trong đó người ta sống" vì đó là "quy tắc" của mọi quy tắc và luật chung cho mọi luật" (I, chương XXIII) *Về tập quán và về việc đừng nên thay đổi dễ dàng một luật lệ sẵn có*). Thoạt nghe có thể cho rằng đây là một thái độ bảo thủ, tiêu cực. Nhưng chưa hẳn là như vậy. Môngtenhơ hoài nghi mọi cải cách vì ông cho rằng những cải cách chỉ tạo ra "tệ đoan mới" mà thôi. Trong hoàn cảnh lịch sử bấy giờ, nhận định đó là hoàn toàn có cơ sở.

Ông luôn luôn tự răn mình "chớ buông câu ở vùng nước động". Lời răn đó dĩ nhiên là tiêu cực. Nhưng trong hoàn cảnh hai giáo phái tranh chấp lẫn nhau, gây nên bao đau thương tang tóc thì việc Môngtenhơ đứng bên ngoài, không nhập cuộc với bất cứ bên nào cũng là một thái độ phê phán cuộc tranh chấp đó.

Người ta thường hay nói đến chủ nghĩa hoài nghi của Môngtenhơ. Câu tự hỏi mình nổi tiếng của ông "Que sais je ?" (Tôi biết gì ?) vang lên như một lời phủ định những chân lí cũ, tín điều cũ. Môngtenhơ phê phán triết học Kinh viện là chỉ lặp lại những điều đã nói rồi. Đó không phải là một khoa học vì không giúp ích gì thêm cho sự hiểu biết của con người. Hơn nữa nó còn chứa đựng quá nhiều điều phi lí !

Môngtenhơ hoài nghi cả cảm giác và lí trí. Ông không tin ở bất cứ "phép lạ" hoặc "sự cứu vớt" nào. Điều thú vị hơn nữa là ông ca ngợi "sự ngu dốt". Vì nếu "thông thái" kiểu kinh viện chủ nghĩa thì thà dốt đặc còn hơn !

Nhưng không phải Môngtenhơ chỉ biết hoài nghi và lúc nào cũng hoài nghi. Ông có những niềm tin kiên định. Một trong những tư tưởng cơ bản mà ông khẳng định là tình yêu cuộc sống. Ông nói "tôi yêu cuộc sống và tôi chăm bón cho nó" (II, 13 : (Pour moi doncques, j'aime la vie et la cultive).

Chính vì yêu sự sống mà ông đã bàn về cái chết và bàn về tâm lí sợ chết với mục đích nhằm đánh tan tâm lí đó. Theo ông, sở dĩ người ta sợ chết vì người ta đã hình dung ra nó một cách sai lạc. Vậy nếu biết gạt bỏ những hình dung sai lạc ấy ra ngoài tâm trí và nhìn cái chết như một hiện tượng tự nhiên bình thường nhất thì còn gì là đáng sợ ? "Mỗi ngày đều tiến dần đến cõi chết, ngày cuối cùng là ngày đi đến nơi" có vậy thôi, việc gì mà sợ ! Và Môngtenhơ hạ bút kết luận : "Vậy Triết lí là học cách chết" (I, 19).

Nhưng học cách chết không phải là để chết mà chính là để không còn sợ chết. Đã không còn sợ chết nữa thì sẽ yêu cuộc sống hơn. Hay nói cách khác đi "học cách chết" theo ông chính là để "học cách sống".

Ông khẳng định rằng sống sung sướng là niềm khao khát của tất cả mọi loài vật và hạnh phúc chỉ có thể có được ở dưới trần gian này. Muốn sống hạnh phúc thì phải sống theo Tự nhiên, phải "thích ứng

với tự nhiên" (III, 12 : se conformer à la Nature). Tự nhiên có quy luật của nó, có trật tự vững vàng và không phụ thuộc vào sự biến đổi của con người.

Xuất phát từ cái chết để cuối cùng khẳng định sự sống ở Môngtenhơ là như vậy đấy. Ông bắt gặp tư tưởng nhân văn chủ nghĩa của thời đại ở đây, nhưng rõ ràng là tư tưởng nhân văn của ông không còn phơi phới lạc quan như ở những giai đoạn trước.

*

* *

Những quan điểm giáo dục của Môngtenhơ rất đáng được chú ý.

Trong chương *Bàn về trường lớp học cho trẻ em* (I, 25 : De l'institution des enfants) ông đề xuất nhiều quan điểm tiến bộ.

Ông lên án nhà trường về nền giáo dục Trung cổ. Ông tố cáo rằng nhà trường đó "đích thị là một nhà tù giam cầm tuổi trẻ". Đến đấy là "nghe tiếng trẻ bị nhục hình đang gào khóc và tiếng cáu gắt của thầy giáo đang giận dữ". Thử hỏi làm thế nào trẻ con lại thích thú được với lối giáo dục bằng roi vọt ấy ?

Theo Môngtenhơ, lớp học phải đầy hoa và lá chứ không thể "đầy những đoạn roi đẫm máu học trò".

Ông phản đối lối học giáo điều, kinh viện chủ nghĩa, cố nhồi nhét vào đầu óc non trẻ của học sinh thật nhiều điều vô ích và vô bổ. Ông quan niệm : "Giáo dục đâu phải là xây dựng một tâm hồn hay một cơ thể mà chính là xây dựng một con người". Vậy vừa phải chú ý rèn luyện thân thể, vừa phải chú ý bồi dưỡng tâm hồn và trí tuệ. Vấn đề không phải là đào tạo những con người" có cái đầu đầy ắp "(une tête bien pleine) kiến thức mà phải đào tạo những con người có "cái đầu cho ra đầu" (une tête bien faite) biết suy nghĩ, biết sáng tạo. Lặp lại "như vẹt" là điều ông thù ghét ra mặt.

Ông còn chủ trương phải đi du lịch, đi tham quan "để cọ xát, để bào chuốt trí óc ta với trí óc người khác". Ông khuyến khích việc tiếp xúc với mọi người để tránh "tầm nhìn thu ngắn lại bằng chiều dài sống mũi".

Phải nói rằng so với chương trình giáo dục của Rabơle thì đề án của Môngtenhơ có vẻ khiêm tốn hơn, vì nó không "khổng lồ" như chương trình của Rabơle. Nhưng đứng về mặt quan điểm giai cấp mà xét thì Môngtenhơ cũng chưa tiến gì hơn so với Rabơle, người đi trước ông trong lĩnh vực này.

Rõ ràng là đề án của Môngtenhơ trước hết vẫn nhằm đáp ứng yêu cầu của giai cấp quý tộc và con cái họ. Nếu mở rộng ra đôi chút thì họa chăng cũng chỉ có tầng lớp tư sản giàu sang mới theo nổi. Rất rõ ràng là ở thời

đại ông, việc "dùng gia sư thì mới tốt", việc đi tham quan và đi du lịch để tránh "tầm nhìn thu ngắn lại bằng chiều dài sống mũi" thì tuyệt đại bộ phận nhân dân Pháp không thể nào dám nghĩ tới, dẫu chỉ là trong mơ !

*

* *

Nghệ thuật văn xuôi của Môngtenhơ rất hấp dẫn. Sức hấp dẫn của nó trước hết là ở những ý kiến mới mẻ, độc đáo và ở cách dẫn dắt, cách trình bày khôn ngoan, khéo léo của ông. Thể văn tiểu luận mà Môngtenhơ đã chọn, rất hợp với sở trường của ông. Ở đây nhà tư tưởng và nhà văn phải hòa làm một.

Môngtenhơ không triết lí đơn thuần như kiểu các nhà triết học khô khan. Đọc văn ông, dễ bắt gặp những niềm vui bất ngờ, lí thú. Ông thường trình bày tư tưởng dưới những dạng cụ thể, nghĩa là thông qua hình ảnh, thông qua cảm giác, thông qua những mẩu chuyện, những giai thoại, và nhất là trình bày bằng một "ngôn ngữ giản dị, ngây thơ".

Phát biểu về phong cách của mình, Môngtenhơ viết : "Đó là một phong cách hài hước và riêng biệt". Ông còn nói : tôi thích "những cuộc vượt tường nghịch ngợm, thích lối hành văn nhảy nhót". Tóm lại ông là một nhà văn phóng túng trong cách viết. Có những đoạn ông buông thả ngòi bút theo dòng tư tưởng rồi bỗng nhiên như sực tỉnh, ông quay ngoắt trở lại (xem chương nói về các cỗ xe) hoặc đột ngột chấm dứt mạch văn. Bố cục của tác phẩm cũng thế : rất khó tìm ra sự cân đối giữa các chương mục. Thường có những chương rất ngắn xen giữa những chương rất dài. Phải chăng đó là do sơ suất ? Không, đó là "sự phóng túng", ông thừa nhận thế, ông thích thế.

Chính sự phóng túng trong văn phong ấy và nhất là sự phóng túng trong tư tưởng đã làm cho thế kỉ XVII nhiều người không thích ông (như Paxcan, Bôxuyê, Malơbrăngsơ). Họ đã chỉ trích Môngtenhơ gay gắt. Nhưng các nhà văn triết gia thế kỉ XVIII Pháp thì lại ca ngợi ông, yêu thích ông.



MIGHEN ĐƠ XECVĂNGTEX

(1547 - 1616)

CHƯƠNG BỐN

MIGHEN ĐƠ XECVĂNGTEX

(Miguel de Cervantès, 1547 - 1616)

[VÀ VĂN HỌC PHỤC HƯNG TÂY BAN NHA]

I - TÂY BAN NHA : MỘT MÙA GẶT HÁI BỘI THU

Trong thế kỉ XV, thường xuyên bị những cuộc tranh đoạt ngai vàng xâu xé, đất nước Tây Ban Nha bấy giờ chưa thống nhất, nhiều vùng còn giữ nguyên luật pháp riêng. Grênađa thì mãi đến năm 1492 mới thu hồi lại được từ tay người Arập. Vì vậy công thương nghiệp Tây Ban Nha vẫn trì trệ hơn một số nước ở Tây Âu cùng thời.

Tây Ban Nha bước vào kỉ nguyên mới, phát triển mạnh mẽ, từ sau khi đuổi sạch quân xâm lược ra khỏi bờ cõi và thống nhất được quốc gia (1504). Từ năm 1519, Saclơ Canh (1515 - 1556) đã cầm đầu đế quốc La Mã thần thánh (bao gồm Tây Ban Nha, nam Italia, Xixin Giecman, Nôđeclăng) và một số thực dân địa ở châu Mĩ.

Sau khi chiến thắng đế quốc Thổ Nhĩ Kì - kẻ đứng đầu các dân tộc theo đạo Hồi - trong trận thuỷ chiến ở Lêpăngtơ (7 - XI - 1571) thanh thế của Tây Ban Nha lại càng lớn mạnh.

Nhưng đến năm 1588 thì hạm đội "Acmađa vô địch" (còn có tên là Acmađa Thiên Chúa giáo) của Tây Ban Nha đã nếm mùi thất bại đắng cay. Trên đường sang đánh Anh, một nửa số chiến thuyền của nó bị bão đánh đắm, số còn lại bị hải quân Anh đánh cho tơi bời. Đế quốc Tây Ban Nha bắt đầu suy từ đó. Philip III khó khăn lắm mới duy trì được quyền lực của mình trên những đất đai rộng bao la mà ông cha để lại. Đến đời Philip IV thì quá trình suy sụp diễn ra nhanh chóng và sang triều đại Saclơ II thì kết thúc "thời oanh liệt" của Tây Ban Nha.

Tây Ban Nha giàu mạnh lên nhanh chóng chủ yếu là nhờ vơ vét được nhiều vàng bạc ở châu Mĩ và bóc lột những vùng đất ở châu Âu dưới quyền thống trị của nó. Mặt khác, cái ý thức "đại dân tộc", "đại đế quốc" mà giai cấp thống tri đem ra rao giảng cũng thu được kết quả đáng kể. Trong hai thế kỉ XVI, XVII, không ít những người Tây Ban Nha thuộc đủ mọi thành phần xã hội, từ quý tộc đến nông nô, đã đổ xô sang châu Mĩ và các thuộc địa khác ở châu Âu để sinh cơ lập nghiệp đồng thời để truyền bá lí tưởng tôn giáo và nền quân chủ. Nhưng mầm mống suy yếu đã nằm ngay trong đó. Chính sách đối ngoại bành trướng thế lực ấy không những gặp phải sự chống trả quyết liệt của các dân tộc bị nô dịch mà còn bị nhân dân trong nước phản đối ngày càng gay gắt. Nhà nước quân chủ Tây Ban Nha là nhà nước chuyên chế kiểu phương Đông. Cơ sở xã hội của nó là bọn quý tộc phong kiến và đẳng cấp tăng lữ. Thị dân và nông dân không ủng hộ nhà nước đó. Mac vạch rõ : "... ở Tây Ban Nha giai cấp quý tộc đi vào con đường tàn lụi vẫn bám giữ lấy những đặc quyền xấu xa của chúng, còn thành thị bị tước mất chính quyền trung cổ thì không còn có được ý nghĩa vốn có của thành phố cận đại". Để thi hành chính sách đối nội, đối ngoại đàn áp bóc lột của nó, nhà nước quân chủ ở Tây Ban Nha phải xây dựng một đội quân thường trực gồm cảnh sát và lính chiến rất lớn, vì vậy nó mang tính chất một nhà nước quân phiệt. Tổ chức mật thám "Hecmăngđat thần thánh" ra đời cũng nhằm phục vụ cho quyền lợi của nhà nước đó.

Một đặc điểm khác của nền quân chủ Tây Ban Nha là nó gắn bó với lí tưởng đạo Thiên Chúa và nung nấu một đầu óc cuồng tín đến mê muội. Thời kì "phản cải cách", Tây Ban Nha là chỗ dựa của nhà thờ Thiên Chúa giáo. Tăng đoàn Jêzuyt và Toà án tôn giáo (Inquisitis) chính là do Tây Ban Nha sáng lập nên. Trên đất nước Tây Ban Nha dày đặc những nhà thờ và tu viện.

Kết quả là từ giữa thế kỉ XVI, kinh tế suy thoái rõ rệt. Thêm vào đó, nạn khủng hoảng giá cả càng làm cho công thương nghiệp đình đốn. Tình trạng phá sản diễn ra không phải chỉ trong nông dân mà còn lấn sang cả tiểu chủ và quý tộc lớp dưới. Tâm trạng bất mãn, hoài nghi, bi quan ngày càng tăng. Trộm cướp, tham nhũng, đầu cơ, đĩ điếm ngày càng đục ruỗng cơ cấu chính trị – xã hội của đất nước này.

Tình hình trên đây đã được phản ánh vào văn học. Điều đáng chú ý là văn học Tây Ban Nha (thế kỉ XVI – XVII) không phát triển cùng chiều với chế độ chính tri. Kinh tế – xã hội đang trên đà suy thoái thì văn học vẫn tiến lên để đạt tới đỉnh cao nhất của nó từ nửa sau thế kỉ XVI đến cuối nửa đầu thế kỉ XVII.

Phong trào văn nghệ Phục hưng Tây Ban Nha có thể chia ra làm hai giai đoạn. Giai đoạn sơ kì từ nửa sau thế kỉ XV đến hết nửa đầu thế kỉ XVI và giai đoạn nở rộ từ nửa sau thế kỉ XVI đến cuối nửa đầu thế kỉ XVII.

1. GIAI ĐOẠN SƠ KÌ

Ngay từ khi chiếm được vương quốc Napôli (1443) ở Italia Anphôngxơ V đã biến thành phố này thành một trung tâm nhằm phát huy ảnh hưởng Tây Ban Nha. Nhưng nền văn hóa Phục hưng của Italia đã chinh phục những kẻ đi chinh phục. Những tác phẩm nghệ thuật của Italia đã lôi cuốn văn nghệ sĩ Tây Ban Nha, gây nên một phong trào học tập và bắt chước các mẫu mực mới của Italia. Các nhà vua Tây Ban Nha cũng bắt chước các vương hầu Italia, đứng ra đỡ đầu các nhà bác học, các văn nghệ sĩ. Đến lượt chúng, các lãnh chúa quý tộc lại bắt chước các nhà vua Tây Ban Nha. Trừ một số rất ít những Mạnh thường quân chân chính, số đông còn lại chẳng qua là chạy theo việc làm cao quý đó cốt để phô trương sự giàu sang hoặc nhằm lừa mị dân chúng.

Thơ ca Tây Ban Nha trong giai đoạn sơ kì chịu ảnh hưởng của thơ ca Italia, thơ ca Prôvăngxơ và thơ ca cổ đại. Những tập thơ trữ tình đầu tiên được gọi là Căngxionnơrô (Cancioneros) thể hiện rõ ảnh hưởng đó. Nổi tiếng hơn cả về loại này là Gômêzơ Manrich (Gómez Manrique) và cháu của ông là Jorgiơ Manrich (Jorge Manrique).

Tham gia thi đàn còn có quận công ở Vilăngna là Hăngri Đaragông, người đầu tiên dịch *Ênêit* và *Thần khúc* ; Jnigô Lôpêzơ đa Măngđôza, quận công Xăngtizan viết nhiều xonnê theo kiểu Pêtơrac và Juăng đa Mone với tập thơ *En Labôrintô* (cung mê đạo) chịu ảnh hưởng của Đantê.

Thành tựu đáng chú ý hơn cả của thơ ca Tây Ban Nha giai đoạn này là loại Rômăngxơrô (Romencero). Victo Huygô từng gọi đó là bản anh hùng ca *Iliat* của dân tộc Tây Ban Nha. Rômăngxơrô là những bài thơ truyền miệng trong dân gian, đến giữa thế kỉ XVI được tập hợp lại và in thành tập, nó phản ánh nhiều mặt đời sống của nhân dân và là một kho đề tài và thi hứng vô tận đối với văn nghệ sĩ. Đối với các nhà nghiên cứu thì đây cũng là một nguồn tài liệu quý để tìm hiểu lịch sử, xã hội, đất nước và con người Tây Ban Nha.

Tiểu thuyết hiệp sĩ cũng phát triển mạnh trong giai đoạn này. Tác phẩm nổi tiếng nhất là cuốn *Amadi xứ Gôn* (Amadis de Gaule) của Gacxi Ordônezơ đơ Môngtanvô (Garci Ordónèz de Montalvo).

2. GIAI ĐOẠN PHỤC HƯNG NỞ RỘ

Thành tựu của văn học Tây Ban Nha giai đoạn này thật phong phú và toàn diện. Nhưng nổi bật nhất vẫn là thơ ca, tiểu thuyết và kịch.

a) Thơ ca :

Có bốn dòng thơ trên thi đàn Tây Ban Nha giai đoạn này : dòng thơ Italia, dòng thơ truyền thống, dòng thơ Xalamăng, dòng thơ Xêvilơ.

– *Dòng thơ Italia :* nói đúng hơn là dòng chịu ảnh hưởng sâu sắc của thơ Italia và muốn truyền bá ảnh hưởng của thơ Italia ở Tây Ban Nha, hướng thơ Tây Ban Nha đi theo đường thơ ca Italia.

Nhà thơ đi đầu là Bôxan (Juan Bocan 1490 – 1552). Ông sống nhiều năm ở Italia, lúc đầu còn sáng tác theo những thể thơ dân tộc, về sau chuyển sang viết xonnê (100 bài) rồi căngxion (11 bài).

Nhà thơ có tên tuổi nhất là Gacxilaxô đơ la Vêga (Garcilaso de la Vega, 1503 – 1536). Ngôn ngữ thơ của ông đạt tới mức hoàn thiện khiến đương thời thừa nhận ông là nhà thơ mẫu mực nhất. Ông đã đưa vào nền thơ Tây Ban Nha các thể loại như êgơlôgơ, căngxion, êlêgi, êpit, xonnê, ôđơ.

Điêgô Huyêctađô đơ Măngđôza (Điego Hurtado de Mendoza, 1503 – 1575), người đại diện cho hoàng đế Saclơ Canh ở Italia, sau khi bị thất sủng dưới triều đại của Philip II cũng xoay ra làm thơ. Một bộ phận thơ ca của ông chịu ảnh hưởng sâu sắc của cổ đại và của Phục hưng Italia, một bộ phận được sáng tác theo các thể thơ dân tộc.

– *Dòng thơ truyền thống*

Ảnh hưởng to lớn của dòng thơ Italia đã khiến cho nhiều nhà thơ dân tộc lo sợ nền thơ Tây Ban Nha sẽ mất bản sắc của nó. Vì vậy đã hình thành dòng thơ truyền thống nhằm bảo vệ bản sắc này. Đáng tiếc là nó lại thiếu những cây bút xuất sắc.

Nhà thơ tiêu biểu hơn cả là Crixtôban đơ Caxtilơjô (Cristobal de Castillejo, 1490 – 1550) Crixtôban đã viết một bài thơ châm biếm gay gắt những kẻ bắt chước thơ Italia mà bỏ quên truyền thống dân tộc. Ông là tác giả của 3 tập thơ khác nữa.

– *Dòng thơ Xalamăng*

Xalamăng là một thành phố nổi tiếng nhờ có trường đại học mang tên nó. Các nhà thơ ở đây chứng tỏ rằng họ có phong cách riêng. Nổi tiếng hơn cả là Lui đơ Lêông (Louis de Léon, 1527 – 1591). Ông có tài làm thơ nhưng cũng đồng thời được thừa nhận là một cây bút văn xuôi mẫu mực.

– *Dòng thơ Xêvilơ*

Thành phố Xêvilơ thời bấy giờ đã nổi lên như một trung tâm kinh tế, văn hóa của vùng Ăngđaluzi. Thị dân ở đây đã sản sinh ra nhiều nhà thơ cự phách.

Fecnăngđô đơ Hêrêra (Fernando de Herrera, 1534 – 1597) được ca ngợi là một "thi thần". Ông đã dành cho mối tình đầu dang dở của mình với nữ bá tước Lêôno xứ Milăng những bài thơ tình kiểu Pơtơrac, ca ngợi nàng là mặt trời, là ánh sao, nguồn vui cuộc sống và nguồn thơ của ông. Những nhà thơ Lôp đơ Vêga, Gônggôra chịu ảnh hưởng của thơ ông.

Lui đơ Gônggôra (Louis de Gongora, 1561 - 1627) được suy tôn là "Hôme của Tây Ban Nha". Sự nghiệp thơ ca của ông được chia làm hai giai đoạn. Giai đoạn đầu ông trung thành với những truyền thống dân tộc. Ông thường tìm đề tài và thi hứng trong nguồn thơ ca dân gian. Thơ ca ông thời kì này rất trong sáng. Giai đoạn sau, về cuối đời, ông xoay ra viết loại thơ cầu kì, bí hiểm, đầy những điển cố, đầy những ẩn dụ rối rắm, những cách chơi chữ, cố tình làm cho "đám đông vô học" lẫn không ra. Người ta đã gọi ông trong giai đoạn này là "thần bóng tối".

Với phong cách nghệ thuật ấy, Gônggôra đã khẳng định nghệ thuật barôc ở Tây Ban Nha. Nghệ thuật này là một khuynh hướng có ảnh hưởng không nhỏ ở châu Âu thế kỉ XVII. Nó đánh dấu sự sùng bái hình thức (cuttisme), coi đó là tất cả giá trị của cái Đẹp nghệ thuật.

Tuy vậy, ngoại trừ những bài xonnê viết vào khoảng cuối đời (trong đó chủ đề thường tập trung nêu bật sự đối lập giữa cảnh xa hoa lộng lẫy của những đám tang với cõi chết hư vô mà con người không tránh khỏi) bộ phận lớn trong sáng tác của Gônggôra vẫn là cống hiến xuất sắc đối với thi đàn Tây Ban Nha. Bộ phận này gồm 50 bài rômăngxơ, 2, 3 bài ôđơ, bài thơ ngụ ngôn về Pôlyphem và Galatô, bài mục ca *Xôlôdat* (Les Solodades). Ảnh hưởng của Gônggôra rất lớn về cả hai mặt tích cực và tiêu cực.

Lôp đơ Vêga cũng là một nhà thơ có tài tuy ông nổi tiếng nhất là về kịch. Thơ ông thường ca ngợi thiên nhiên. Ông sở trường về hai loại rômăngxơ và xonnê. Có thể nhận thấy rằng ông muốn đem hình thức thơ ca Italia kết hợp với truyền thống thơ ca Tây Ban Nha để làm giàu thêm cho thi đàn dân tộc.

Người để lại tác phẩm trường ca xuất sắc nhất là thi sĩ Alôngxô đơ Ecxila (Alonso de Ercilla, 1533 - 1594). Bản trường ca *Arocan*(Araucane) viết về công cuộc chinh phục Chilê. Tác giả tham gia vào cuộc đi chinh phục đó, vì vậy nhiều sự việc, nhiều nhân vật, cho đến khung cảnh thiên nhiên trong bản trường ca mang ý nghĩa chân thực, lịch sử. Điều đáng chú ý là tuy đứng về phía những người đi chinh phục, tác giả vẫn đánh giá cao lòng dũng cảm, ý chí chiến đấu và những phẩm chất cao quý khác của người Arôcan (một bộ lạc ở Chilê thời bấy giờ). Những phẩm chất đó đã được tác giả biểu hiện tập trung trong hình tượng người lãnh tụ Cau Pôlikana.

Tác giả cũng lồng vào bản trường ca nhiều sự kiện lớn đương thời, mật thiết liên quan đến Tây Ban Nha như chiến thắng Lêpăngtơ, cuộc chiến tranh với Bồ Đào Nha, trận chiến đấu Xanh Quăngtanh...

b) Tiểu thuyết Tây Ban Nha, đỉnh cao nhất của nó : "Truyện hiệp sĩ Đôn Kihôtê xứ Măngsơ" của Xecvăngtex

Hơn bất cứ nước nào ở Tây Âu thời bấy giờ, tiểu thuyết Tây Ban Nha phát triển rất mạnh. Nó đạt tới đỉnh cao hiếm có với cuốn *Đôn Kihôtê* của Xecvăngtex.

Quá trình dẫn tới đỉnh cao này vừa là quá trình tiếp tục truyền thống vốn có, vừa là quá trình đổi mới và nâng cao nghệ thuật để đáp ứng yêu cầu của thời đại. Hơn bất cứ loại hình nào, tiểu thuyết có khả năng phản ánh đầy đủ nhất, toàn diện nhất cuộc sống của con người ở thời đại phức tạp và sôi động như thời đại Phục hưng.

Trước Xecvăngtex, nền tiểu thuyết Tây Ban Nha phân ra ba dòng như sau : tiểu thuyết hiệp sĩ – tiểu thuyết mục ca – tiểu thuyết picaret.

– *Tiểu thuyết hiệp sĩ :*

Ở giai đoạn sơ kì Phục hưng đã xuất hiện cuốn *Amadi xứ Gôn*. Trong nửa đầu thế kỉ XVI, tiểu thuyết hiệp sĩ vẫn tiếp tục phát triển mạnh. Các cuốn nổi tiếng nhất là *Panmơranh nước Anh* (Palmerin de Inglaterra), *Lizuyac người Hi Lạp* (Lisuarte de Grecia) *Amadi người Crexia* (Amadis de Crecia). Đến nửa sau thế kỉ, tiểu thuyết hiệp sĩ thưa thớt dần vì không còn thu hút được độc giả như trước. Cuốn *Đôn Kihôtê* của Xecvăngtex ra đời (Phần I năm 1605, phần II năm 1615) chế giễu tính chất tai hại và lỗi thời của lí tưởng hiệp sĩ, nhại lại phong cách tiểu thuyết hiệp sĩ, là đòn kết liễu số phận của loại tiểu thuyết này.

– *Tiểu thuyết mục ca :*

Chịu ảnh hưởng của Italia, tiểu thuyết mục ca cũng phát triển khá mạnh trong thế kỉ XVI. Nhưng so với văn thơ mục ca Italia thời hậu kì Phục hưng thì tiểu thuyết mục ca Tây Ban Nha mang đậm tính chất quý tộc hơn. Các nhân vật nam nữ mục đồng trong các cuốn tiểu thuyết Tây Ban Nha là những người quý tộc bất mãn và bất bình với xã hội mới – xã hội tư sản và không muốn sống chung với xã hội đó. Mặt khác họ cũng cảm thấy chán ngán cuộc sống chật hẹp, đầy dối trá và cạnh tranh của giai cấp mình và cảm thấy bất lực trước thời thế. Họ bèn tìm đường thoát li, rời bỏ lụa là gấm vóc, họ khoác lên mình tấm áo của người chăn cừu, tìm về nơi thôn dã hoặc chốn núi non sống giữa thiên nhiên cây cỏ. Tiểu thuyết mục ca nhằm lí tưởng hóa cuộc sống đó, một cuộc sống mà nó ca ngợi là tự do phóng khoáng và trong sạch, để đối lập với cuộc sống vật chất tù túng bẩn thỉu, đầy cạnh tranh sống mái ở cung đình và ở thành thị.

Tuy nhiên, dầu có thay bộ áo chăn cừu thì bản chất quý tộc vẫn không đổi. Trong tiểu thuyết mục ca chỉ thấy các nhân vật sống cuộc sống vô công rồi nghề, ngày ngày nhởn nhơ trên bãi cỏ, ngoài sườn non hoặc bên bờ suối. Từng đôi nam nữ đi tìm hạnh phúc trong tình yêu, coi tình yêu chẳng những là nguồn tiêu sầu giải muộn mà còn là mục đích của cuộc sống. Họ trao đổi, trò chuyện với nhau bằng một thứ ngôn ngữ chải chuốt, cầu kì để tỏ ra là những con người thanh cao, lịch sự.

Tóm lại, tiểu thuyết mục ca là sản phẩm của khuynh hướng thoát li nảy sinh trên văn đàn Tây Ban Nha khi mà một bộ phận xã hội – trước hết là một bộ phận của giai cấp quý tộc – cảm thấy bất bình nhưng bất lực trước xu thế mới của thời đại đang quá độ tiến từ chế độ phong kiến lên chủ nghĩa tư bản. Nó có ý nghĩa phê phán xã hội quý tộc và tư sản trong một chừng mực nào đó, mặt khác nó cũng phản ánh bước thoái trào của văn nghệ Phục hưng vì thái độ quay lưng lại với thực tại và thái độ chuộng hình thức trong cách diễn đạt.

Tác phẩm nổi tiếng là bộ tiểu thuyết *Nàng Đianna* của Môngtơmayo (Jarge de Montemayor, 1520 – 1561) gồm bảy cuốn. Chuyện kể lại mối tình đau khổ của hai chàng chăn cừu Xirenô và Xinvanô. Cả hai cùng yêu cô gái chăn cừu xinh đẹp là nàng Đianna. Đianna yêu Xirenô và lạnh nhạt với Xinvanô nhưng rồi nàng lại lấy tên nhà giàu thô bỉ Đelilô và quên lãng mối tình đầu. Vì vậy cả Xirenô lẫn Xinvanô đều đau khổ. Nàng Xenvakhia bèn an ủi họ. Cuối cùng, nhờ được uống nước thần, Xirencô khỏi bệnh thất tình và Xinvanô thì yêu Xenvakhia và được nàng đáp lại... Ngoài câu chuyện chính trên đây, tác giả còn lồng thêm vào một vài câu chuyện tình duyên khác nữa như chuyện nàng Fêlixména yêu Fêlix hoặc chuyện nàng Bêlixa bất hạnh. Fêlixmêna sau bao nhiêu đau khổ, cuối cùng đạt được ước nguyện, trong khi nàng Bêlixa vẫn ôm mãi mối hận lòng. Người yêu của nàng đã bị chính bố đẻ ra anh ta giết chết vì cả hai bố con đều say mê nàng, chẳng ai chịu nhường ai ...

Cuốn tiểu thuyết có tiếng vang lớn chẳng những ở Tây Ban Nha mà ở cả Tây Âu. Xecvăngtex và Sêcxpia đều có chịu ảnh hưởng của nó. Tác phẩm *Galatê* của Xecvăngtex thời trẻ cũng như các vở hài kịch *Hai chàng công tử ở Vêrôna, Đêm thứ 12* của Sêcxpia là những bằng chứng.

– *Tiểu thuyết picaret :*

Nguồn gốc nghệ thuật của loại tiểu thuyết này là những truyện mà chủ đề và cách viết rất giống với loại fabliô thời Trung cổ Pháp. Tuy nhiên nguồn gốc xã hội của nó chính là sự bần cùng hoá những từng lớp đông đảo ở Tây Ban Nha vào nửa thế kỉ XVI. Tiểu thuyết picaret đặc biệt phát triển trong thời gian này. Sự bần cùng hoá đã sản sinh ra một tầng lớp đặc biệt, tầng lớp picarô. Đó là lớp người bị vô sản hoá và lưu manh hoá. Họ không có nghề nghiệp nhất định. Để kiếm sống, họ làm bất cứ việc gì, đi bất cứ nơi đâu : đi ở, ăn xin, ăn trộm, ăn cướp, lừa đảo, đăng lính viễn chinh, làm hề, dắt mối. Họ vào tù ra tội liên miên.

Tiểu thuyết picaret viết về cuộc đời lên voi xuống chó, lưu lạc giang hồ của những chàng picarô đó.

Dưới dạng hồi kí, nó thường để cho một chàng picarô nào đó thuật lại cuộc đời của hắn. Tác giả thường giấu mình, không chen vào câu

chuyện để giữ thái độ khách quan. Những pha gay cấn, nhiều tình huống éo le thường được tác giả chú trọng.

Mô tả cuộc sống của hạng người dưới đáy xã hội, bị gạt ra ngoài lề của xã hội, tiểu thuyết picaret mang ý nghĩa tố cáo sâu sắc thực trạng ở một số nước Tây Âu thời bấy giờ, khi các giai cấp thống trị và bóc lột là quý tộc và tư sản ra sức vơ vét làm giàu và bành trướng thế lực của chúng ra ngoài biên giới quốc gia.

Cuốn tiểu thuyết picaret đầu tiên là cuốn *Lazarilô ở Tormo* (Lazarillo de Tormes) xuất bản khuyết danh vào khoảng năm 1554 nhưng thường được cho là của Điêgô đơ Măngđôza.

Chuyện như sau : Mới tám tuổi, Lazarilô đã bị vứt ra lề đường vì mẹ chú không thể nào nuôi nổi chú nữa. Chú phải dắt một người mù đi kiếm ăn. Đói quá, chú buộc phải ăn trộm, ăn cắp. Rồi lão thầy tu keo kiệt nuôi chú để sai vặt. Hắn đo từng mẩu bánh, đếm từng miếng đường. Bị đói, chú ăn vụng nên bị hắn đánh đập tàn nhẫn rồi đuổi đi. Chú gặp một nhà quý tộc và được nhận cho theo hầu hạ. Chú hí hửng, đã tưởng phen này hết cơn bĩ cực ! Nào ngờ ông chủ mới lại bắt chú đi ăn xin đem về cho hắn !

Chú tiếp tục cuộc đời đi ở cho nhiều người và trôi giạt đến Tôlet. Tại thành phố này vận may đã mỉm cười với chú. Chú kiếm được một chân giúp việc cho Sở cảnh sát. Nhờ chức trách này, chú đã kiếm chác được chút ít, đủ tậu được căn nhà và cưới được vợ. Vợ chú chẳng phải chính chuyên gì (ả đi lại với một thầy tu ở cạnh nhà và đã có ba đứa con với hắn). Đền bù lại, ả đem về cho chú món hồi môn kha khá. Chẳng cần phải nói thì ai cũng đoán rằng trong những lúc chú đi "tua" ngoài phố thì gã thầy tu chắc lại tiếp tục lui tới để giải buồn cho vợ chú như trước kia.

Cuốn tiểu thuyết có tiếng vang lớn.

Cuốn thứ hai đáng kể là cuốn *Guyxman ở Anpharas* (Gusman de Alfarache) của *Matêô Alêman* (Mateo Aleman).

Guyxman là một lái buôn ở Giênơ đến Xêvilơ để làm ăn nhưng bị phá sản. Sau khi bố chết, y về Madrit làm nhiều nghề để sống. Rồi y dọn đến Tôlet, đóng vai một nhà quý tộc. Nổi danh trong giới thượng lưu, y có nhiều cuộc tình duyên dan díu. Cảnh sát theo dõi y, y bèn đăng lính rồi sang Italia.

Ở Italia, y phải làm nhiều nghề để kiếm sống. Y từng phải đi ăn xin, theo hầu một hồng y giáo chủ...

Y lại trở về Tây Ban Nha và lấy vợ. Được ít lâu y bỏ vợ ở lại Xêvilơ để đi học thần học. Học nửa chừng y chán, lại quay về sống bám vào lưng vốn của vợ. Quá túng thiếu, y ăn cắp rồi bị án khổ sai xuống chèo thuyền biển.

Nếu so với cuốn trước thì rõ ràng là cuốn tiểu thuyết này còn để cho nhân vật của mình lên voi xuống chó nhiều hơn, đi nhiều nơi hơn, có diện tiếp xúc rộng hơn. Tuy nhiên cũng rõ ràng là cuốn tiểu thuyết trước gây xúc động hơn nhờ tác giả của nó thực sự có lòng thương xót lớp người cùng khổ bị giày xéo.

Nhà văn Tây Ban Nha nổi tiếng Kêvêđô (Francisco Gome de Quevedo, 1580 – 1645) cũng có viết một cuốn tiểu thuyết picaret rất có tiếng vang : cuốn *Đông Pablot ở Xêgôvi*.

Tiểu thuyết picaret đã ảnh hưởng mạnh đến loại tiểu thuyết giang hồ ở Anh, Pháp, Đức trong hai thế kỉ XVII và XVIII. Rõ nhất là các cuốn *Gin Bla ở Xăngtian* của nhà văn Pháp Lơxagiơ và cuốn *Rôbinxơn Cruxô* của nhà văn Anh Đêniơn Điphô.

Nổi tiếng hơn cả là Xecvăngtex và cuốn *Đôn Kihôtê*.

II - XECVĂNGTEX VÀ TIỂU THUYẾT "ĐÔN KIHÔTÊ"

Sự xuất hiện của thiên tài Xecvăngtex không phải là một hiện tượng ngẫu nhiên bất ngờ. Đó là sự hội tụ và kết tinh những truyền thống quý mà văn học Tây Ban Nha nói chung và tiểu thuyết Tây Ban Nha nói riêng, đến lúc bấy giờ đã xây dựng nên được.

Xecvăngtex trước khi làm nhà văn lớn, đã sống một cuộc sống phong phú vô cùng. Chính cuộc sống phong phú, từng trải, giàu chí khí chiến đấu đã chuẩn bị cho ông trở thành một thiên tài chói lọi.

1. CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP CỦA NHÀ VĂN

Mighen đơ Xecvăngtex Xaavêdra (Miguel de Cervantes Saavedra) sinh năm 1547 tại thị trấn Ancala đơ Hênaret gần thủ đô Madrit. Trường đại học ở đây là một trung tâm nhân văn chủ nghĩa nổi tiếng thời bấy giờ. Ông cụ thân sinh Xecvăngtex làm nghề thuốc và thuộc dòng dõi tiểu quý tộc. Cụ có bảy người con, Xecvăngtex là con thứ tư. Hầu như không có ruộng đất gì, cả gia đình sống nhờ những môn thuốc gia truyền của cụ.

Lúc Xecvăngtex lên năm tuổi, cả gia đình bỏ quê hương lên kinh thành Valađôlit. Khi triều đình dời đô về Madrit, gia đình ông lại chuyển theo sang đấy. Bấy giờ Xecvăngtex mười bốn tuổi.

Mấy năm sau lại thấy ông lang nghèo đưa bốn người con lớn trong đó có Xecvăngtex đến Xêvilơ. Năm sau đã lại thấy mấy bố con quay về Madrit Chắc rằng những cuộc di chuyển ấy không phải vì tiếng gọi của

danh vọng – trước sau thân sinh của Xecvăngtex vẫn chỉ là một ông lang nghèo – mà chính vì đời sống gieo neo đất đỏ. Vàng bạc từ châu Mĩ đổ về phá giá thị trường, gây nên khủng hoảng, khiến đời sống của những tầng lớp nghèo càng thêm vất vả, khó khăn. Tầng lớp tiểu quý tộc của ông nhiều người đã đứng trước nguy cơ bị phá sản.

May mắn là Xecvăngtex vẫn được học hết bậc đại học. Năm hai mươi mốt tuổi, sau khi tốt nghiệp, Xecvăngtex được theo hầu giáo chủ Aquaviva, đặc sứ của Giáo hoàng tại Tây Ban Nha. Cơ hội để tiến thân bằng con đường phục vụ các bậc quyền quý vậy là đã đến với anh sinh viên nghèo, xuất thân từ hàng ngũ tiểu quý tộc. Khi vị giáo chủ này về Italia, người ta thấy Xecvăngtex cũng theo sang Italia thời bấy giờ là niềm mơ ước của thanh niên trí thức châu Âu nói chung. Đó là chiếc nôi của trào lưu văn hoá mới, là vùng giàu đẹp hiếm có. Đối với Xecvăngtex chuyến đi này hẳn chắc là thú vị và bổ ích.

Nhưng rồi vị giáo chủ qua đời và người ta thấy Xecvăngtex gia nhập quân đội Tây Ban Nha đồn trú ở Italia.

Năm 1571, trong trận thuỷ chiến Lêpăngtơ, Xecvăngtex đã chiến đấu rất dũng cảm và bị thương nặng, mất một cánh tay.

Năm 1575, ông được phép về thăm Tổ quốc và gia đình. Ông có mang theo mình thư tiến cử ông với triều đình hoàng đế Philip II. Lá thứ nhất là của Đông Juăng, tư lệnh tối cao của liên quân Tây Ban Nha – Rôma – Vơnizơ trong trận chiến thắng ở vịnh Lêpăngtơ. Lá thứ hai là của Đông Caclôx xứ Aragông, phó vương Xixilơ. Cả hai lá thư đều giới thiệu ông là một chiến binh rất anh dũng và đề nghị triều đình khen thưởng và cất nhắc. Trong chuyến trở về Tổ quốc này còn có anh ruột của ông là Rôđơrigô và nhiều chiến hữu có công khác nữa. Không may, giữa đường, thuyền của ông bị bọn cướp bể Bắc Phi chặn đánh. Ông cùng đồng đội đã chiến đấu đến cùng, nhưng do lực lượng quá chênh lệch, ông và một số người sống sót bị bắt sang Angiêri. Suốt năm năm trời ông bị giam giữ nghiêm ngặt. Nhiều lần ông tổ chức vượt ngục nhưng thất bại. Ông được thừa nhận là người lãnh đạo tù nhân đấu tranh. Sau những lần thất bại, ông đều đứng ra nhận hết trách nhiệm về mình khiến kẻ thù cũng phải kính nể. Có lần ông đã vạch ra kế hoạch khởi nghĩa cướp chính quyền ở Angiêri.

Mãi đến năm 1580, ông mới được chuộc ra. Tiền chuộc do gia đình, bè bạn góp nhặt một phần, phần khác do nhà dòng giúp đỡ. Triều đình Tây Ban Nha dửng dưng, không can thiệp gì vào việc giải phóng cho những người đã chiến đấu, hi sinh vì nó.

Nhưng thực tế của đất nước, của quê hương và gia đình lại sớm làm cho ông đau khổ. Về đến nhà thì cha ông vừa mất, gia đình đã khánh kiệt, phải sống trong cảnh túng thiếu hơn xưa. Quê hương và cả đất nước phơi bày cảnh đói nghèo ra trước mắt. Trong khi đó thì cung đình lại

rất mực xa hoa, lộng lẫy. Xecvăngtex có đến kinh đô với hi vọng là công lao của mình được khen thưởng thích đáng. Nào ngờ hoàng đế Philip II chỉ ban cho ông vẻn vẹn có 50 đồng vàng, kèm theo là tờ lệnh phái ông sang công cán đặc biệt ở Bắc Phi. Sau chuyến đi thì tiền cũng hết. Triều đình tự coi là đã đền bù thích đáng cho một cánh tay cụt và 5 năm tù tội của ông nên sau đó, mặc dầu ông chỉ xin một chức tước nhỏ để đủ sống, họ vẫn làm ngơ không đáp lại.

Xecvăngtex trở về cuộc đời làm lính. Một thời gian ông sang đóng ở Bồ Đào Nha. Nhưng rồi chán ngán với con đường công danh lận đận, ông xin giải ngũ, về nhà, lấy vợ (năm 1585). Để kiếm sống, ông làm thơ, viết kịch.

Tập *Galatê*, viết theo thể mục ca là tác phẩm đầu tay của ông.

Không đủ sống, ông bèn xin việc. Quân đội thương tình cho ông một chân giữ việc thu lương. Mười năm làm công việc này chắc ông đã va chạm nhiều với bọn quý tộc và tăng lữ. Chính bọn này là những tên địa chủ hống hách và ngoan cố ít khi chịu đóng thóc đầy đủ và bán thóc thừa.

Trong khoảng thời gian này, ông viết nhiều truyện ngắn và mấy lần ra toà vào khám. Lần thì ông bị quy là lạm tiền công quỹ, lần thì bị tố là ăn bớt thóc lương. Có lần ông còn bị Nhà Thờ rút phép thông công nữa.

Đời riêng đã vậy, tình cảnh đất nước cũng ngày càng xuống dốc. Năm 1588, hạm đội "Acmađa vô địch" của Tây Ban Nha thất bại thảm hại trong chiến dịch tấn công nước Anh. Sự kiện đó thật đau lòng đối với người chiến sĩ đã góp phần vào chiến thắng Lêpăngtơ ngày trước.

Mười mấy năm cuối đời, Xecvăngtex sống trong cảnh nghèo túng. Tuy nhiên đây là thời kì phát triển cao độ tài năng của ông.

Năm 1605, lúc đã 58 tuổi, tác phẩm *Truyện hiệp sĩ Đôn Kihôtê* ra đời làm cho tên tuổi ông vang dội khắp nước. Ngay trong năm đó tác phẩm (mới viết xong phần I) được tái bản tới 4 lần và được xuất bản ở Pháp, ở Italia, ở Bồ Đào Nha, ở Flăngđrơ.

Năm 1608, Xecvăngtex cho tái bản phần I vừa được ông sửa chữa cẩn thận.

Năm 1613 ông cho xuất bản một tập truyện ngắn.

Năm 1614 một tên ăn cắp cho in một cuốn *Đôn Kihôtê* tiếp theo phần trước, có kèm thêm lời tựa nói xấu Xecvăngtex thậm tệ.

Xecvăngtex gấp rút hoàn thành phần II.

Năm 1615, phần II ra mắt độc giả và được hoan nghênh nhiệt liệt. Cùng năm đó một tập kịch của ông được in.

Tuy sách được xuất bản nhiều và bán rất chạy nhưng chỉ bọn chủ nhà in là vớ bẫm, tác giả của nó thì vẫn túng thiếu không dứt. Bây giờ ông đã già lại bị bệnh thũng, ốm yếu liên miên. Mặc dầu vậy ông vẫn không ngừng sáng tác. Cuốn tiểu thuyết *Pecxilex và Xêgixmunda* (Persiles y Segismunda) được hoàn thành khoảng một tuần lễ trước khi ông mất. Ngày 23.IV.1616, ông từ giã cõi đời.(1)

Trong đời mình, có lẽ thành công duy nhất mà ông được hưởng là việc xuất bản cuốn tiểu thuyết *Đôn Kihôtê*. Ngoài lần đó ra thì hầu như Xecvăngtex chỉ gặp toàn những thiệt thòi và rủi ro.

Thơ của ông ít có tiếng vang. Tập *Galatê và Cuộc hành trình đến Thi sơn* có gây được ít nhiều ấn tượng.

Kịch ông viết khoảng 30 vở. Đáng tiếc là sinh thời ông, nó cũng ít được chú ý như thơ ông và đến nay đã mất hầu hết. Tuy nhiên trong một số vở còn sót lại thì vở kịch đến nay còn gây được xúc động hơn cả là vở *Nuymanxia* dựng lên cuộc chiến đấu của nhân dân thành phố Nuymanxia chống sự xâm lược của quân La Mã. Họ đã quyết tử để bảo vệ lấy tự do. Họ đã hi sinh tất cả, thà chết chứ không chịu làm nô lệ.

Truyện ngắn của Xecvăngtex thành công hơn thơ và kịch. Mặc dầu vậy, sinh thời ông, nó cũng chưa được tán thưởng cho lắm. Có lẽ phải đến khi Tiêcxô đơ Môlina – nhà văn lớn hậu sinh (1571 – 1648) khẳng định rằng với loại truyện ngắn này, Xecvăngtex là "Bôcaxiô của Tây Ban Nha" thì người ta mới thừa nhận giá trị của nó. Ngày nay, dư luận chung nhất trí cho rằng đó là bộ phận có giá trị hơn cả sau cuốn tiểu thuyết *Đôn Kihôtê*.

Tuyển tập truyện ngắn được ông cho xuất bản gồm 15 truyện lấy nhan đề là *Những truyện đáng nêu gương*. Trong lời tựa, ông viết : "Tôi dám tự nhận mình là người đầu tiên đã viết truyện bằng tiếng Tây Ban Nha. Vì rằng vô số những truyện hiện lưu hành và in ra bằng tiếng của chúng ta thì đều là vay mượn của nước ngoài. Còn những truyện ngắn này là của tôi, không phải là của đi bắt chước hay đánh cắp ; trí óc tôi đẻ ra chúng, ngòi bút của tôi đưa chúng ra ánh mặt trời".

Ông chia các truyện đó ra hai loại. Loại "nghiêm túc" (serias) gồm 7 truyện, loại "bông đùa" (jocosas) gồm 8 truyện.

Cả hai loại chỉ khác nhau ở giọng văn, ngoài ra thì giống nhau ở ý nghĩa giáo huấn, khuyên răn và đều mang tính chất phê phán thực trạng xã hội đang thoái hoá, suy sụp. Có thể tìm thấy trong đó nhiều nét tính

---

(1) Người ta thường tính rằng Xecvăngtex và Sêcxpia cùng mất ngày 23.IV.1616. Nhưng đối chiếu với cách tính của người Anh dựa theo lịch khác, lịch Grégorien, thì Sêcxpia mất sau Xecvăngtex 12 ngày.

cách sinh động tiêu biểu cho những tầng lớp xã hội nhất định : ngài tiểu quý tộc, gã thị dân, anh lính chiến, tên cướp bể, người tù binh. Cũng có thể nhận ra nhiều nét tự thuật, mang dấu vết của một số biến cố trong cuộc đời nhà văn. Đáng chú ý là các truyện : *Ngài võ quan bị cầm tù, Gitanila, Đám cưới bịp, Cuộc đối thoại giữa hai chú cẩu bệnh viện Valadôlit, Cô gái Xugan, Thầy cử Vidoriera*. Truyện sau cùng viết về một chàng điên những lúc đầu óc sáng suốt rất gần với tính cách của hiệp sĩ Đôn Kihôtê.

2. "TRUYỆN HIỆP SĨ TRỨ DANH ĐÔN KIHÔTÊ THUỘC DÒNG HIDANGÔ NGƯỜI XỨ MĂNGSƠ"

Đỉnh cao chói lọi nhất trong sự nghiệp sáng tác của Xecvăngtex, là cuốn tiểu thuyết có cái tên vừa nêu trên. Nó đã làm cho tên tuổi ông bất tử.

Trong lời tựa cho phần I của tập truyện, Xecvăngtex nói rằng ông muốn "nhại lại tiểu thuyết hiệp sĩ" và tác phẩm của ông "từ đầu đến cuối là một lời thoá mạ dài" đối với loại tiểu thuyết đó. Ông đã làm như vậy.

Chuyện như sau :

Ở Tây Ban Nha, trong một xứ gọi là Măngsơ, có một nhà quý tộc thuộc loại chỉ còn ghi được danh hiệu quý tộc chứ gia tư điền sản chẳng còn mấy. Nhà quý tộc tên là Kijana, năm mươi tuổi, cao lênh khênh, thể chất tráng kiện nhưng gầy đét. Quanh năm nhàn hạ, vô công rồi việc, y đọc sách hiệp sĩ để giải trí. Y đọc mải miết và thích thú đến nỗi chẳng thiết gì đến việc nhà cửa, ruộng đất và các thú vui ngày trước y rất ham mê nữa. Y bán dần ruộng đất tốt để mua loại sách đó về chất đầy nhà. Đọc nhiều mà ngủ ít, trí óc y đâm ra lú lẫn, y coi những chuyện trong sách là chuyện thực hơn cả những chuyện có thực trong đời. Thế rồi một ngày kia y nảy ra ý định phải lên đường làm hiệp sĩ giang hồ để phò nguy cứu khổ cho thiên hạ và làm rạng rỡ tên tuổi cho chính mình.

Y moi ra nào áo giáp, nào khiên, nào mũ, nào kiếm của tổ bốn đời rồi kì cọ, sửa sang lại để trang bị cho mình. Con ngựa gầy còm trong chuồng được y đặt cho cái tên mới rất kêu là Rôxinăngtơ. Y cũng đổi luôn tên mình thành Đôn Kihôtê xứ Măngsơ cho đúng là tên một trang hiệp sĩ. Còn phải tìm ra một người đẹp để tôn thờ làm bà chúa của trái tim mình, y bèn nghĩ đến cô thôn nữ làng Tôbôzô mà đã có lần y cảm thấy lòng mình xao xuyến. Chẳng biết tên cô là gì, y bèn đặt cho ả một cái tên nghe thật quý phái : Đuynxinê xứ Tôbôzô. Y lấy làm đắc ý là đã đủ lệ bộ.

Thế rồi một sớm kia khi trời còn tranh tối tranh sáng, y mặc áo giáp, mang khiên, đeo vũ khí đầy người, cưỡi con ngựa Rôxinăngtơ và lẻn ra đi không cho cô cháu gái và mụ quản gia hay biết gì cả. Lang thang suốt

một ngày, chiều hôm ấy y tới một quán trọ bên đường. Y liền tưởng tượng ra rằng đó là lâu đài của một vị lãnh chúa có thể tấn phong hiệp sĩ cho y. Thế là y xuống ngựa trịnh trọng ra mắt chủ nhân toà lâu đài. Viên chủ quán biết y điên rồ nhưng chắc mẩm phen này được một trận cười thoả thích nên nhận sẽ làm lễ tấn phong cho y. Tối hôm ấy, theo đúng phong tục hiệp sĩ mà y đọc thấy trong các sách, y thức trắng để tâm niệm. Một gã lái buôn dắt ngựa đi uống nước động đến võ khí trang bị của y để trên thành giếng. Cho rằng danh dự mình bị xúc phạm, y liền giáng ngay ngọn giáo xuống đầu gã lái buôn, mạnh đến nỗi gã kia lăn quay ra bất tỉnh. Chủ quán bèn vội vã bày trò làm lễ tấn phong hiệp sĩ cho y để tống khứ y đi. Tin rằng giờ đây chính thức là hiệp sĩ rồi, y chỉ còn chờ dịp để ra tay, lập những chiến công lừng lẫy. Thấy một em bé mục đồng bị trói và bị đánh đập tàn nhẫn, y bèn thúc ngựa xông đến. Hỏi ra rằng tên chủ đánh em chỉ vì em để sổng mất một con cừu, y giận lắm. Quắc mắt lên, y ra lệnh cho tên chủ nọ cởi trói ngay cho em bé, bắt hắn hứa với y là từ nay không được hành hạ em bé nữa và phải trả đủ công xá cho em. Sợ hãi vì thấy vẻ sát khí đằng đằng của y, tên chủ nọ răm rắp tuân lệnh. Nhưng khi vó ngựa của hiệp sĩ Đôn Kihôtê đã đi xa, hắn ta liền quay trở lại và đánh đập em bé còn tàn nhẫn hơn nữa.

Tiếp tục cuộc hành trình vô định, Đôn Kihôtê gặp một toán lái buôn. Y xông ngay ra cản đường họ lại và yêu cầu họ phải thừa nhận nàng Đuynxinê của y là người phụ nữ đẹp nhất trên đời. Chuyến này thì y bị đánh cho một trận nhừ tử. Một bác thợ cày nhận ra y bèn vực y lên mình ngựa rồi đưa y về làng.

Ở nhà, trong khi y vắng mặt, cô cháu gái bàn với mụ quản gia cùng mấy người bạn cũ của y đem đốt sạch các sách hiệp sĩ. Họ hi vọng rằng sau chuyến xuất hành vừa qua, y phải rút ra được bài học xương máu.

Nhưng vừa hồi phục, Đôn Kihôtê lại lén lút chuẩn bị ra đi. Y rủ rê bác thợ cày hàng xóm là Xăngsô Păngxa theo mình. Bị cám dỗ bởi những lời hứa hẹn của y, Xăngsô bèn nhận lời.

Thế là một sớm tinh mơ nọ, hai thầy trò lẳng lặng lên đường. Đôn Kihôtê giáp phục chỉnh tề, ngồi chễm chệ trên lưng con Rôxinăngtơ đi trước. Theo sau là con lừa thấp bé chở Xăngsô Păngxa lùn tịt và béo quay, vai đeo chiếc bị đựng đầy thức ăn và một bầu rượu lớn.

Thấy những cối xay gió, Đôn Kihôtê liền cho rằng đó là một bọn khổng lồ. Mặc dầu Xăngsô Păngxa cực lực cải chính, y vẫn thúc ngựa xông thẳng tới, phóng ngọn giáo vào "bọn khổng lồ". Chẳng những ngọn giáo của hiệp sĩ gãy tan mà bản thân y cũng bị cánh quạt quay quật xuống đất nhừ tử....

Gặp đoàn tù khổ sai bị giải đi. Đôn Kihôtê động lòng rồi phẫn nộ vì thấy tự do của con người bị tước đoạt. Y liền xông vào đánh bọn lính áp giải. Đám tù nhân bèn lợi dụng ngay cơ hội hiếm có đó để thoát thân. Sau khi đã giành lại được tự do, họ xúm quanh Đôn Kihôtê và cảm ơn y đã giải thoát cho họ. Đôn Kihôtê yêu cầu họ tìm gặp nàng Đuynxinê xứ Tôbôzô để báo cáo lại chiến công này của y. Bị từ chối, Đôn Kihôtê nổi giận mắng nhiếc họ không tiếc lời. Trong số tù nhân có cả những tướng cướp, bọn này bèn nhặt đá ném hai thầy trò Đôn Kihôtê một trận tơi bời.

Cứ thế, trên đường làm hiệp sĩ giang hồ, Đôn Kihôtê gây ra lắm chuyện buồn cười, dở dẩn và nếm no đòn.

Cuối cùng người ta phải dùng mưu kế về sức mạnh cho gã vào cũi để lên xe bò đưa về.

Nhưng được ít lâu Đôn Kihôtê lại cùng Xăngsô Păngxa ra đi lần thứ ba. Nhiều trò điên loạn lại diễn ra. Lần này Xăngsô được làm tổng trấn một hòn đảo đúng như Đôn Kihôtê đã hứa. Nhưng đó là do hai vợ chồng viên quận công bày trò để tiêu khiển. Họ trêu chọc thầy trò Đôn Kihôtê – Xăngsô Păngxa suốt cả thời gian hai gã lưu lại lãnh địa của họ.

Một lần nữa gia đình và bè bạn lại phải dùng mưu buộc Đôn Kihôtê phải từ bỏ con đường làm hiệp sĩ giang hồ. Gã buồn lắm, về đến nhà là lăn ra ốm. Trên giường bệnh gã mới có dịp hồi tâm suy nghĩ về những việc làm đã qua. Bấy giờ gã mới nhận ra rằng loại tiểu thuyết hiệp sĩ đã làm cho gã điên rồ thảm hại. Thấy sức mình đã kiệt gã lập chúc thư phân phát tài sản cho Xăngsô Păngxa và cô cháu gái của gã. Mấy hôm sau gã từ giã cuộc đời.

Xecvăngtex có nói trong lời tựa cuốn tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* : Ông muốn tác phẩm này từ đầu đến cuối phải là một lời thoá mạ dài đối với "tiểu thuyết hiệp sĩ".

Tại sao vậy ?

Tiểu thuyết hiệp sĩ bấy giờ tràn ngập thị trường sách vở ở Tây Ban Nha cũng như ở một số nước Tây Âu khác, gây ra nhiều tác hại đáng phẫn nộ và lo lắng. Những người say mê loại sách đó thì mất công bỏ việc, hao tiền tốn của vì nó. Đọc loại sách chuyên mô tả những chuyện rùng rợn, hoang đường, phi lí này có nguy cơ làm cho thị hiếu thẩm mĩ, trí tưởng tượng bị méo mó, lệch lạc. Ấy là chưa kể đến lối sống giang hồ phóng đãng mà nó truyền bá thực sự là một lối sống có hại cho trật tự và an ninh xã hội. Saclơ Canh một mặt ra lệnh cấm đọc "loại tiểu thuyết" độc hại đó nhưng mặt khác chính ông lại lén lút đọc say mê cuốn *Đông Bêlianit người Hi Lạp*, một cuốn tiểu thuyết hiệp sĩ kì quái và đáng ghê

tởm vào bậc nhất thời bấy giờ. Các nhà tu hành – những kẻ phải nêu cao tấm gương đạo đức – cũng say mê không kém. Bà Thánh Têrezơ ngốn tiểu thuyết hiệp sĩ chẳng thua gì Saclơ V. Chính vì vậy mà mặc dù có lệnh cấm năm 1543 rồi kiến nghị của triều đình đòi "đốt hết" vào năm 1555, tiểu thuyết hiệp sĩ vẫn cứ được lưu hành. Mãi đến khi cuốn *Đôn Kihôtê* xuất hiện thì nó mới mất hết độc giả. Dư luận rộng rãi ở Tây Ban Nha nhiệt liệt tán thưởng cuốn tiểu thuyết hài hước và châm biếm rất sâu sắc này. Ngay sau đó, ảnh hưởng của nó toả khắp Tây Âu, nó được lần lượt dịch ra nhiều thứ tiếng. Trong đời sáng tác của mình đây là lần độc nhất Xecvăngtex được chứng kiến thành công to lớn và cảm thấy được an ủi động viên đôi phần.

Cống hiến của ông không phải chỉ là để chôn vùi tiểu thuyết hiệp sĩ, mặc dầu xét riêng về mặt đó thì tên tuổi của Xecvăngtex cũng đã xứng đáng được ghi vào lịch sử văn học. Nhân loại thừa nhận cuốn tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* là một tác phẩm ưu tú và biết ơn ông, trước hết và chủ yếu là do nội dung nhân đạo chủ nghĩa sáng ngời cùng nghệ thuật độc đáo mà tác giả đã đóng góp vào cuộc đấu tranh chung cho những quyền sống của con người, cho một nền nghệ thuật tiến bộ, chân chính.

Đằng sau câu chuyện hài hước về hiệp sĩ Đôn Kihôtê dường như chỉ nhằm để mua vui giải trí kia, Xecvăngtex đã đề cập đến nhiều vấn đề rất nghiêm túc, mật thiết liên quan đến vận mệnh của đất nước mình, của nhân dân mình. Thảm trạng của đất nước Tây Ban Nha dưới ách thống trị của bọn phong kiến và tăng lữ đã bị phơi trần và tố cáo. Cuộc sống của nhân dân, tương lai của Tổ quốc đã được đặt thành vấn đề đáng lo ngại băn khoăn. Nhiều quan niệm mới mẻ về các vấn đề xã hội, tôn giáo, hôn nhân và gia đình, tình yêu và hạnh phúc, văn học và nghệ thuật... đã được tác giả khéo léo đưa ra nhằm phổ biến và biểu dương những tư tưởng nhân văn chủ nghĩa tiên tiến của thời đại.

Tóm lại khi đọc cuốn tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* của Xecvăngtex người đọc cũng cần "đập vỡ cái xương để hút lấy chất tuỷ béo bổ" như khi tìm hiểu cuốn *Gacgăngchuya và Păngtagruyen* của Rabơle.

Theo dõi cuộc hành trình của Đôn Kihôtê qua ba lần y bỏ nhà ra đi để thực hiện lí tưởng hiệp sĩ, người đọc thấy rõ ràng y đã đi từ thất bại cay đắng này đến thua thiệt ê chề nọ. Chỉ có một hai lần y thắng mà thôi.

Mô tả những thất bại liên tiếp của Đôn Kihôtê, Xecvăngtex muốn nói gì ? Và cái chuỗi những thất bại ê chề đó cuối cùng dẫn đến kết thúc ra sao ? Như mọi người đều thấy, cuối cùng Đôn Kihôtê phải từ bỏ lí tưởng hiệp sĩ, về nằm ở xó nhà, ốm đau sầu não và chết ? Vậy qua đó Xecvăngtex còn muốn nói gì nữa ?

Trước hết rất dễ thấy rằng mô tả như vậy Xecvăngtex muốn chứng minh rằng tiểu thuyết hiệp sĩ là thứ có hại và nguy hiểm. Nó đầu độc người ta. Kẻ nào say mê ngốn ngấu nó thì cuối cùng cũng có thể trở thành một Đôn Kihôtê đi giữa cuộc đời nhưng chẳng khác gì một kẻ mộng du, đầu óc lú lẫn, lấy tưởng tượng chủ quan và điên rồ thay cho thực tế khách quan, đó chính là nguyên nhân dẫn đến cái kết cục thảm hại như ta đã thấy.

Nhưng đó mới chỉ là cái tư tưởng nổi lên trên, còn có thể thấy một dòng ưu tư xuyên thấu suốt cả tác phẩm khiến cho dưới cái vỏ hài hước bông đùa, cuốn truyện đã ngân vang một âm điệu ngậm ngùi chua xót.

Xecvăngtex thiết tha yêu Tổ quốc Tây Ban Nha, ông muốn góp phần xây dựng nên sự giàu mạnh cho quê hương đất nước. Trong khi đó thì cung đình lại sống trong sự xa hoa tột độ. Phần ông chắc không khỏi cay đắng nhận ra rằng những cống hiến và hi sinh của những người lính như ông thì chẳng hề được triều đình (và nói chung là những kẻ đang nắm vận mệnh quốc gia này) biết đến, ghi nhớ và đền bù. Trong những năm tháng tiếp theo, Xecvăngtex còn phải chứng kiến bước sa sút ngày càng nghiêm trọng của đất nước Tây Ban Nha yêu quý của ông. Kẻ nào phải chịu trách nhiệm về sự suy sụp đó ? – Không ai khác ngoài những kẻ nắm vận mạng của quốc gia. Chính sự bất lực của triều đình, chính lập trường ngoan cố và thủ cựu của nó, chính sự vơ vét để ăn chơi phè phỡn của nó đã làm hao mòn và phá huỷ sức sống của tổ quốc ông, khiến đất nước ông ngày một tiêu điều xơ xác, dẫn đến những thất bại thảm hại kể trên.

Thông qua sự mê muội đến mức điên rồ của Đôn Kihôtê, thông qua việc miêu tả những thất bại liên miên và ê chề của Đôn Kihôtê, Xecvăngtex đã tố cáo bọn thống trị phong kiến và tăng lữ ở Tây Ban Nha thời bấy giờ. Vì cũng như Đôn Kihôtê bọn chúng đã bất chấp thực tế khách quan, vẫn mê muội đắm đuối trong thế giới tư tưởng chủ quan của chúng. Nửa sau thế kỉ XVI, phong trào văn hoá Phục hưng cũng như phong trào cải cách tôn giáo rộ lên mạnh mẽ khắp Tây Âu. Nhưng bọn thống trị phong kiến và tăng lữ Tây Ban Nha ngoan cố bám giữ quyền lợi của chúng đã biến Tây Ban Nha thành dinh luỹ chống lại phong trào cải cách đó. Tăng đoàn Jêzuyt cực kì phản động rồi toà án tôn giáo là những sản phẩm do chúng nặn ra đầu tiên và đó chính là những công cụ đắc lực của chúng trong phong trào phản cải cách và đàn áp những tư tưởng mới, tiến bộ. Rõ ràng là chúng muốn kìm giữ Tây Ban Nha trong đêm trường Trung cổ. Và rõ ràng là chúng cũng chẳng khác gì Đôn Kihôtê vác ngọn giáo cùn tấn công những cối xay gió ! Vì bất chấp

ý muốn ngoan cố và những hành động điên rồ của Đôn Kihôtê cũng như của chúng, lịch sử vẫn tiến lên, bánh xe của nó sẽ hất tung hoặc nghiến nát mọi vật chướng ngại.

Xecvăngtex qua cách miêu tả của mình đã dẫn đến kết luận tất yếu đó.

Nhưng khi xây dựng hình tượng Đôn Kihôtê, Xecvăngtex còn nhằm một mục đích khác. Đó là mượn nhân vật này để nói lên những suy nghĩ, những quan niệm của ông về các vấn đề chính trị, xã hội, tôn giáo, văn học, nghệ thuật, đặc biệt là về các vấn đề nhân sinh.

Có thể thấy rõ mục đích đó trong những lời phát biểu của Đôn Kihôtê vào những lúc hắn ta tỉnh táo hoặc ngay trong cả những lúc hắn nửa tỉnh táo, nửa điên rồ.

Những lúc Đôn Kihôtê tỉnh táo thì lời lẽ của hắn thật thâm thuý và xúc động lạ lùng. Sau khi từ giã lâu đài của viên quận công nọ, hắn nói với Xăngsô Păngxa : "Xăngsô ạ, tự do là một trong những của cải quý báu nhất mà Thượng đế ban cho con người. Vì tự do, cũng như vì danh dự, có thể và cần phải hi sinh cả tính mạng nữa. Ngược lại, làm mất tự do là điều tệ hại nhất trong những điều ác của con người. Ta nói điều đó Xăngsô ạ, bởi vì người thấy bữa tiệc linh đình dành cho chúng ta trong lâu đài nọ, mà chúng ta vừa từ giã, trước những thức ăn ngon lành và những đồ uống chắc phải là ngọt dịu, ta vẫn phải chịu đau khổ giày vò vì đói và khát. Vì ta không được ăn được uống với sự tự do như là khi ăn uống những thức ăn ta làm ra. Kẻ nào ăn miếng bánh tự tay mình làm ra mà không phải mang ơn ai bố thí là kẻ sung sướng nhất trên đời".

Chính vì tha thiết với tự do mà Đôn Kihôtê đã cứu em bé mục đồng khỏi sự hành hạ của tên chủ ác nghiệt cũng như giải phóng cho những người tù khổ sai thoát khỏi bạo quyền.

Cũng vậy, những lời Đôn Kihôtê khuyên nhủ Xăngsô lúc chú lên đường nhận chức tổng trấn nghe thật thấm thía : " Xăngsô ạ, con phải lấy nguồn gốc nghèo nàn của mình làm vinh dự. Đừng sợ nói cho người khác biết rằng mình xuất thân là nông dân. Khi người ta thấy mình chẳng hổ thẹn thì cũng chẳng ai bới móc làm gì. Bởi vì thà rằng nghèo mà có đạo đức còn hơn là quyền quý mà gian ác. Dòng máu thì có di truyền còn việc làm tốt đẹp thì phải trau dồi mới có. Đạo đức, tự bản thân nó, có giá trị gấp bao lần dòng máu... ". Một quan niệm về giai cấp như vậy không thể có dưới thời Trung cổ. Phải đến thời Phục hưng nó mới có thể xuất hiện được. Vì thời Phục hưng, mà nội dung chủ yếu là thời kì quá độ từ chế độ phong kiến lên chủ nghĩa tư bản, chính là thời kì mà tầng lớp bình dân do giai cấp tư sản lãnh đạo, vươn lên giành quyền tự do và quyền

bình đẳng với giai cấp phong kiến. Tất nhiên, vì thời đại Phục hưng mới là giai đoạn mở đầu của thời kì quá độ nói trên nên những quan điểm tư tưởng như vậy chưa phải đã là những quan điểm phổ biến. Chỉ có những người tiên tiến của thời đại mới có được những nhận thức như vậy. Xecvăngtex đứng trong số những con người tiên tiến đó.

Yêu chính nghĩa và đạo đức là nét bản chất của Đôn Kihôtê. Chính vì muốn khôi phục lại công lí và lẽ phải cho đời và đạo lí sống cho người nên Đôn Kihôtê ra đi. Hãy nghe y nói rõ động cơ làm hiệp sĩ giang hồ của y :

"Có những kẻ dấn bước trên con đường đầy tham vọng và dương dương đắc ý. Có những kẻ dấn mình vào nẻo tối của thói quen xu nịnh đê tiện. Có những kẻ đi trên con đường hẻm của đạo đức giả lừa bịp... Còn đây, đây theo ngôi sao định mệnh, đây theo con đường gian nan chật vật của người hiệp sĩ lang thang. Đây khinh bỉ hết thảy mọi vinh hoa phù phiếm, nhưng đây không bao giờ vứt bỏ danh dự".

Tóm lại có thể nói rằng Đôn Kihôtê là một con người yêu tự do, công bằng, chính nghĩa. Y sẵn sàng chiến đấu và hi sinh cho những giá trị tinh thần cao quý đó. Cái điên rồ của Đôn Kihôtê đâu phải là nét bản chất của y ? Y điên rồ là do ngốn quá nhiều tiểu thuyết hiệp sĩ. Trước kia, y vốn là một con người hiền lành và trung thực. Khi tỉnh ngộ ra, y lại trở về với bản chất đó. Y chết trong sự thương tiếc của mọi người. Chính vì trong ý định của mình và trong quá trình xây dựng hình tượng Đôn Kihôtê, Xecvăngtex cố ý vừa nhấn mạnh cái điên rồ, vừa khắc hoạ những nét bản chất nói trên của nhân vật nên người xem mới cảm thấy nhân vật này vừa đáng cười, vừa đáng giận lại vừa đáng thương, đáng yêu, đáng quý.

Bên cạnh Đôn Kihôtê có một nhân vật quan trọng khác mà Xecvăngtex cũng rất dụng công xây dựng. Đó là Xăngsô Păngxa, chú giám mã theo hầu hiệp sĩ lang thang Đôn Kihôtê. Xăngsô có mặt trong hai chuyến xuất hành của Đôn Kihôtê, chú cũng có mặt trong giờ phút lâm chung của Đôn Kihôtê và là người được Đôn Kihôtê rất yêu mến, tin cậy.

Xăngsô là dân cày. Y mang trong huyết quản của mình tính chất của người nông dân là con người chất phác, hồn nhiên, thực tế. Thường là y giữ được bản chất trong sạch và đáng quý đó. Chính nhờ vậy mà cuối cùng y là người đạt được mục đích hoặc còn có thể nói rằng y là người chiến thắng. Y trở về có tiền có của trao cho vợ và có thêm những đức tốt mà Đôn Kihôtê bồi dưỡng cho : lòng yêu tự do, công bằng, chính nghĩa, lòng yêu người... Tuy nhiên vốn là người tiểu tư hữu, lại tiêm nhiễm những thói xấu của thời đại tích luỹ nguyên thuỷ tư bản chủ nghĩa, y tỏ ra tham lam, ranh mãnh, tính toán, nhằm mục đích làm giàu bằng

những thủ đoạn chẳng lấy gì làm trong sạch. Y ra đi vì bị cám dỗ bởi những lời hứa hẹn của Đôn Kihôtê cho y làm tổng trấn và nhiều quyền lợi vật chất khác nữa. Có lần y đã nghĩ đến cách buôn nô lệ da đen nếu Đôn Kihôtê cho y được làm vua ở châu Phi.

Tuy nhiên, tư tưởng chạy theo tiền tài danh vọng của Xăngsô và đầu óc phiêu lưu của anh ta may mắn thay lại được cái lương tri lành mạnh và đầu óc thực tế kìm hãm. Nhờ vậy mà Xăngsô không lao sâu vào con đường tội lỗi. Đến khi từ bỏ chức tổng trấn thì anh ta hầu như cũng đã chán ngán với hư danh rồi. Hãy nghe anh ta nói : "Hãy lùi ra xa các ngài thân mến, và hãy cho phép tôi trở về với ý muốn trước đây của tôi. Hãy cho phép tôi lìa bỏ nơi này để đi tìm lại cuộc sống của tôi ngày trước, để thoát khỏi cái chết đang đe doạ tôi hiện nay... Các ngài hãy thưa lại với công tước rằng tôi sinh ra trần truồng, bây giờ tôi cũng còn lại trần truồng. Tôi không thua cuộc mà cũng không chiến thắng. Tôi muốn nói rằng tôi đến đây cai trị không có lấy một đồng xu dính túi thì bây giờ tôi cũng từ giã nơi này với hai bàn tay trắng. Những cánh chim sếu mang tôi lên tận trời cao để cho chim chích và các loại chim khác mổ chết tôi đó, hãy để nó lại chuồng ngựa ! Tốt hơn hết là chúng ta tụt xuống đất và đi bằng hai chân".

Hình ảnh Xăngsô chính là sự tương phản với hình ảnh Đôn Kihôtê. Tương phản từ hình thể đến tâm hồn, nhưng tương phản mà không đối lập, vì hai bên vừa làm sáng tỏ tính cách của nhau, vừa chịu ảnh hưởng lẫn nhau. Nét nổi bật của tính cách Xăngsô là đầu óc thực tế, lành mạnh, rõ ràng là tương phản với nét chủ yếu trong tính cách Đôn Kihôtê là điên rồ, lấy tưởng tượng chủ quan thay cho thực tế khách quan. Đặt hai tính cách đó bên nhau, Xecvăngtex muốn làm nổi rõ sự khác biệt giữa hai nhân vật. Tuy nhiên, hai tính cách trái ngược nhau đó lại có thể làm cho hai con người này trở thành đôi bạn thân thiết. Hai bên có chịu ảnh hưởng của nhau. Có thể nói rằng nhờ có sự can ngăn, khuyên nhủ của Xăngsô mà cuối cùng Đôn Kihôtê tỉnh ngộ. Ngược lại, quá trình gần gũi Đôn Kihôtê, Xăngsô thêm giàu lòng yêu thương người, yêu tự do, công bằng và chính nghĩa.

Cuối cùng thì hầu như cái điên rồ của Đôn Kihôtê cũng như cái mộng tưởng của Xăngsô cũng chỉ là cái vỏ tạm thời rất xa lạ với bản chất của họ. Những phẩm chất tốt đẹp của hai con người này chung đúc lại đã làm nổi bật truyền thống đạo đức của nhân dân mình. Đọc truyện *Đôn Kihôtê* càng thêm yêu quý nhân dân Tây Ban Nha là vì thế.

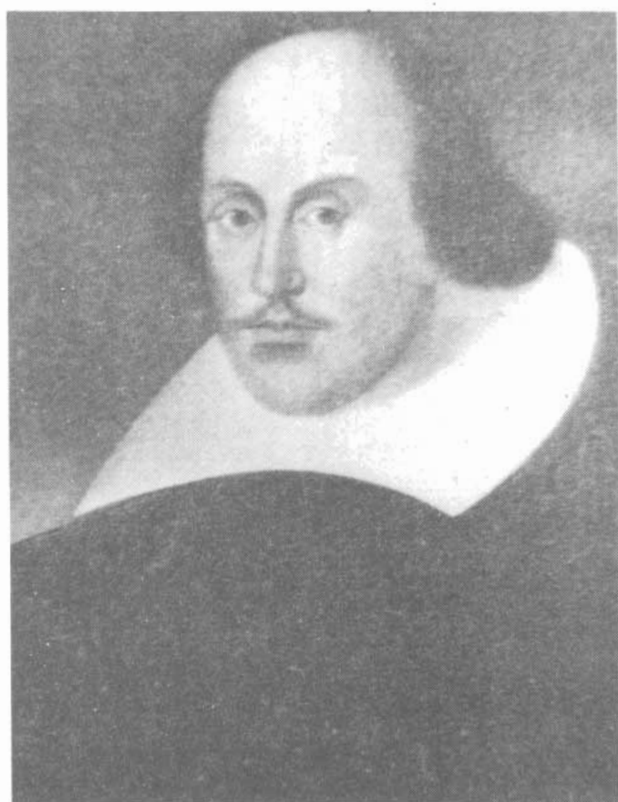
Tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* không chỉ có công chôn vùi tiểu thuyết hiệp sĩ. Đóng góp lớn hơn nữa của nó là đặt nền móng vững chắc cho tiểu thuyết hiện thực.

Cả quang cảnh đất nước Tây Ban Nha với những làng mạc, phố phường, chợ búa, quán trọ đã được ngòi bút của Xecvăngtex làm hiện lên rất mực sinh động. Mấy trăm nhân vật đại diện cho đủ mọi tầng lớp xã hội lúc bấy giờ đã hoạt động trong bối cảnh rộng lớn đó. Từ quý tộc, tăng lữ, thị dân, nông dân, lái buôn, chủ quán, người làm công, ả gái điếm, bọn cướp đường cho đến anh sinh viên nghèo, bác thợ cạo, người làm trò ảo thuật v.v.., hầu như không một loại người nào là vắng mặt trong tác phẩm. Tình trạng áp bức bất công, cảnh giàu nghèo trái ngược, các tệ nạn xã hội như trộm cướp, đĩ điếm đã bị phơi trần. Mặt khác, tác giả còn cho thấy những lực lượng mới đang lên, những tư tưởng mới đòi cải cách, đòi giải phóng cho cá nhân con người đang bùng dậy. Điều đáng quý hơn nữa là tác giả đã thành công trong việc khắc hoạ tính cách nhân vật mà rõ rệt nhất là hai nhân vật chính Đôn Kihôtê và Xăngsô Păngxa như đã phân tích ở trên. Trong khi xây dựng nhân vật, tác giả chú ý đầy đủ đến nguồn gốc xã hội của chúng, đến môi trường và hoàn cảnh trong đó chúng sinh hoạt, qua đó làm nổi bật tác động khách quan đối với sự phát triển tư tưởng tình cảm, tâm lí tính cách của các nhân vật. Chính nhờ vậy mà tính cách nhân vật không đứng im bất động mà phát triển, sống động, phong phú, đa dạng và khá phức tạp. Tính cách Đôn Kihôtê hay tính cách Xăngsô Păngxa là những bằng chứng nghệ thuật kết cấu tác phẩm cũng rất đáng chú ý. Cuốn tiểu thuyết gồm 126 chương đòi hỏi công phu sắp xếp và dẫn dắt tình tiết sao cho khéo léo, hợp lí, chặt chẽ. Hàng mấy trăm nhân vật đã được điều động nhưng phải bố trí sao cho mọi mối quan hệ giữa các nhân vật này với nhau và với hai nhân vật trung tâm đều ăn khớp sít sao, không gò gẫm, thiếu tự nhiên. Xecvăngtex đã giải quyết tốt những yêu cầu vừa nói đó. Chính nhờ vậy mà tác phẩm có sức lôi cuốn người đọc từ đầu đến cuối. Đọc *Đôn Kihôtê* ta có cảm tưởng đang sống lại với xã hội Tây Ban Nha thế kỉ XVI ồn ào, náo nhiệt, đầy mâu thuẫn, đầy biến động. Đúng là một xã hội đang ở vào thời kì quá độ từ chế độ phong kiến tiến lên chủ nghĩa tư bản.

Nghệ thuật kể chuyện và nghệ thuật ngôn ngữ của Xecvăngtex đã góp phần đắc lực làm cho truyện *Đôn Kihôtê* thành kiệt tác. Giọng văn của ông luôn luôn tuỳ theo hoàn cảnh mà biến đổi. Khi dí dỏm bông đùa, khi trầm lắng suy tư, lúc từ tốn khoan thai, lúc sôi nổi thúc giục. Giọng văn ấy, chất hài hước và cái ý vị trong ngôn ngữ ấy là những nét độc đáo trong phong cách của Xecvăngtex. Một số tên nhân vật trong cuốn truyện *Đôn Kihôtê* đã đi vào lịch sử văn học thế giới và đi vào cuộc sống, trở thành những danh từ chung, khêu gợi. Đôn Kihôtê trở thành tên gọi những kẻ xa rời thực tế, chủ quan, bảo thủ, vì nói như Mac : "Đã lầm tưởng rằng chế độ hiệp sĩ có ăn nhịp với mọi hình thái xã hội". Người ta còn mắng nhau là tham ăn tục uống như Xăngsô Păngxa hoặc đĩ thoã

như Maritornô. Thậm chí Rôxinăngtơ cũng trở thành tên gọi những con ngựa chỉ còn da bọc xương thảm hại !

Tiểu thuyết *Đôn Kihôtê* suốt mấy trăm năm qua đã được dịch, được giới thiệu với hàng triệu độc giả khắp thế giới và bất cứ ở đâu, với bất cứ lứa tuổi nào, nó cũng được tán thưởng nhiệt liệt. Nhân dân Tây Ban Nha và cả nhân loại tiến bộ tìm thấy ở đó những tư tưởng nhân đạo chủ nghĩa sáng ngời. Hình bóng chàng hiệp sĩ Đôn Kihôtê cùng chú giám mã Xăngsô Păngxa chắc chắn là không một ai trên thế gian này bắt gặp, tuy vậy cũng chắc chắn là không một ai sau khi đã đọc cuốn tiểu thuyết này lại không hình dung ra hai con người vừa đáng buồn cười nhưng cũng vừa đáng yêu, đáng quý đó. Mà nét đáng yêu, đáng quý nhất ở hai nhân vật bất hủ ấy chính là tấm lòng thiết tha với tự do của con người, với lẽ phải và chính nghĩa ở đời.



UYLIAM SÊCXPIA

(1564 - 1616)

CHƯƠNG NĂM

UYLIAM SÊCXPIA

(William Shakespeare, 1564 - 1616)

I - THỜI ĐẠI PHỤC HƯNG Ở ANH

Nước Anh bước vào thời đại Phục hưng muộn hơn so với Italia và một số nước khác ở Tây Âu. Trong hai thế kỉ XIV, XV, Anh bị hai cuộc chiến tranh tàn phá nghiêm trọng. Chiến tranh 100 năm (1337 - 1453) giữa Anh và Pháp tuy không diễn ra trên đất Anh nhưng đã làm cho đất nước này kiệt quệ và bị chia rẽ sâu sắc. Chỉ hai năm sau khi cuộc chiến tranh với Pháp kết thúc thì nội chiến đã bùng nổ ở Anh. Người ta gọi cuộc nội chiến đó là cuộc chiến tranh "Hai hoa hồng" (1455 - 1485). Hai tập đoàn phong kiến York và Lencaxtơ tranh giành nhau quyền thống trị, cuối cùng cả hai đều kiệt sức. Họ Tiuđơ lên nắm chính quyền. Từ cuối thế kỉ XV trở đi, Anh mới có thể chăm lo đến việc khôi phục và phát triển kinh tế, mở mang văn hoá.

Xu thế lịch sử chung ở Tây Âu bấy giờ là tiến lên chủ nghĩa tư bản. Nước Anh cũng tiến lên theo xu thế đó. Từ thế kỉ XVI trở đi nó nhanh chóng đuổi kịp rồi vượt lên những nước đi trước nó. Quan hệ sản xuất tư bản chủ nghĩa từng bước hình thành và phát triển mạnh ở miền Nam nước Anh. Công thương nghiệp ở đây vốn dĩ đã có truyền thống. Mặt hàng chủ yếu để xuất khẩu của Anh bấy giờ là len dạ. Muốn có nhiều len dạ, phải phát triển mạnh chăn nuôi cừu. Bọn địa chủ mới ở Anh được chính quyền nhà vua hỗ trợ bằng các đạo luật cho phép rào đất cướp ruộng đã xua đuổi hàng vạn nông dân ra khỏi làng mạc, nhà cửa, ruộng đất của họ, biến những nơi đó thành bãi cỏ nuôi cừu. Nông dân bị cướp mất ruộng đất kéo nhau đi lang thang kiếm ăn chật chợ chật đường. Để

biến những người nông dân bị phá sản đó thành nhân công rẻ mạt cho các xí nghiệp, công trường, chính quyền bèn ban bố đạo luật "cấm lang thang" với hình phạt rất tàn ác. Bị bắt lần đầu thì bị đóng dấu bằng sắt nung đỏ lên bả vai rồi đuổi về nguyên quán. Nếu tái phạm thì bị chặt đầu hoặc treo cổ. Theo một tài liệu ghi chép được, thì dưới triều vua Henri VIII (1509 – 1547) – bố của nữ hoàng Êlizabet I (1558 – 1603) – đã có 72.000 người "lang thang" bị giết hại.

Nhiều cuộc khởi nghĩa của nông dân đã nổ ra. Đặc biệt quan trọng là cuộc khởi nghĩa năm 1607 lôi cuốn hầu như cả miền trung nước Anh. Các cuộc khởi nghĩa này đều bị dìm trong máu lửa. Có thể nói rằng nước Anh thời Sêcxpia tua tủa những thớt chặt đầu và những giá treo cổ.

Thợ thủ công cũng khốn khổ không kém. Họ bị bòn rút đến kiệt sức trong các hầm mỏ, công trường, xí nghiệp. Ngày làm việc không có giới hạn, thường là từ 12 đến 14 giờ với tiền công rất rẻ mạt. Thợ học việc không được trả công, nữ công nhân thì tiền công còn rẻ mạt hơn nam giới. Chính vì vậy mà các cuộc khởi nghĩa của nông dân thường được sự hỗ trợ và liên kết của thợ thủ công.

Tư sản cùng với lớp quý tộc mới được chính quyền nhà vua giúp đỡ đã đền đáp công ơn ấy bằng cách ủng hộ chính quyền này chống bọn lãnh chúa phong kiến nhằm thống nhất quốc gia, thực hiện việc thống nhất thị trường trong nước và bành trướng thế lực ra bên ngoài. Kết quả là nước Anh đã trở thành một quốc gia thống nhất về chính trị, kinh tế dưới các triều đại Tiuđo. Đến thời nữ hoàng Êlizabet, nó đã trở thành một cường quốc cạnh tranh với Tây Ban Nha là nước mạnh nhất. Sau chiến thắng hạm đội "Acmađa vô địch" của Tây Ban Nha (1588), Anh thành bá chủ mặt biển. Việc giao thông buôn bán với các nước, việc tìm thị trường mới và thuộc địa của Anh từ bấy giờ ngày càng được đẩy mạnh.

Các sử gia tư sản Anh thường ca ngợi thời kì nữ hoàng Êlizabet I là "thời kì nước Anh vui vẻ" (The merry England). Khách quan mà nói đó là thời kì nước Anh trở thành cường quốc số một ở châu Âu đang ra sức bành trướng thế lực của nó. Hạm đội Anh dẫn đường cho các đoàn thương thuyền giong buồm đến các thị trường mới ở châu Mĩ rồi châu Á, châu Phi. Vàng bạc và của cải của các nước như Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha cướp được ở châu Mĩ, trên đường về, một phần đáng kể đã bị hạm đội Anh cướp lại. Thị trường trong nước Anh nhờ hoạt động thương mại kích thích lúc này cũng phát triển mạnh, tạo nên bộ mặt phồn vinh cho đất nước. Đô thị ngày càng tập trung sầm uất. Luân Đôn – kinh đô của Anh – chẳng những là một trung tâm chính trị, kinh tế, văn hoá của cả nước mà còn là một trung tâm văn minh của châu Âu nữa. Triết học, khoa học kĩ thuật, văn học và nghệ thuật nước Anh lúc này phát triển mạnh vượt lên chiếm vị trí tiên tiến ở châu Âu.

Tuy nhiên, đằng sau bộ mặt phồn vinh "vui vẻ" đó là một xã hội đang trải qua những biến động dữ dội của thời kì quá độ từ chế độ phong kiến lên chủ nghĩa tư bản, là một xã hội chứa chất những mâu thuẫn giai cấp gay gắt luôn luôn sẵn sàng bùng nổ thành những cuộc đấu tranh quyết liệt. Cũng không nên quên rằng bản thân sự phồn vinh và "vui vẻ" đó được xây dựng trên cơ sở bóp nặn, bần cùng hoá quảng đại quần chúng nông dân và thợ thủ công Anh cũng như sự áp bức và bóc lột trắng trợn nhân dân các thuộc địa vừa chinh phục được.

Văn hoá Phục hưng của Anh ra đời trong bối cảnh lịch sử xã hội nói trên, vì vậy có muộn hơn so với một số nước như Italia, Pháp, Tây Ban Nha, nhưng một khi đã bùng lên là nó phát triển nhanh và mạnh như đà phát triển của chủ nghĩa tư bản ở đất nước này. Nó cũng mang theo những tính chất như của mọi phong trào văn hoá Phục hưng đã phát triển trên lục địa châu Âu : tinh thần chống chủ nghĩa ngu dân, chủ nghĩa giáo điều kinh viện Trung cổ nhằm giải phóng cho trí tuệ của con người, tinh thần khẳng định cuộc đời trần thế, sự đòi hỏi quyền tự do cho cá nhân con người, niềm phấn khởi trước những chân trời rộng mở nhờ những cuộc phát kiến về thiên văn và địa lí đưa lại, niềm say mê trước vẻ đẹp của các tác phẩm văn nghệ cổ đại Hi Lạp vừa được phát hiện...

Nhưng bên cạnh những tính chất chung đó, văn nghệ Phục hưng Anh còn biểu hiện những đặc trưng riêng biệt khác, do đặc điểm của sự phát triển lịch sử dân tộc và của truyền thống văn học nghệ thuật nước Anh chi phối. Một đặc điểm nổi bật hơn cả là tính mâu thuẫn, tính đối kháng gay gắt của cuộc đấu tranh giai cấp ở Anh. Hơn bất cứ nước nào khác ở Tây Âu, nước Anh thế kỉ XVI đã trở thành "một quốc gia tư bản chủ nghĩa điển hình", ở đấy quy luật cạnh tranh, sự phân hóa xã hội, sự cách biệt giữa giàu và nghèo, tác dụng phá hoại của đồng tiền đối với nhân tâm, nhân phẩm và nhân tình... đã diễn ra hết sức khốc liệt. Mặt khác, vì chủ nghĩa tư bản lúc bấy giờ là một phương thức sản xuất mới, tiến bộ nên nó kích thích mạnh mẽ sự sản xuất vật chất và tinh thần, sự phát triển của khoa học kĩ thuật, tạo ra một bước ngoặt trên mọi lĩnh vực kinh tế, tư tưởng và văn hoá. Tóm lại, không ở đâu bằng ở nước Anh thời bấy giờ mà hai mặt đen tối và tươi sáng lại đối lập với nhau rõ rệt đến thế.

Tình hình đó chi phối sự phát triển của văn học nghệ thuật Anh, để lại dấu ấn rõ rệt trong nền văn nghệ nước Anh. Để phản ánh những mặt đối lập đó, những mâu thuẫn gay gắt đó, kịch là loại hình nghệ thuật có khả năng hơn cả. Nước Anh vốn dĩ lại có truyền thống lâu đời về kịch. Từ thời sơ kì Trung cổ, nền kịch dân gian Anh đã thu được những thành tựu đáng kể. Dòng kịch tôn giáo của Anh cũng khá phát triển. Các vở

kịch khai thác đề tài tôn giáo tuy còn rất thô sơ, đơn giản nhưng cũng đã đáp ứng được phần nào nhu cầu sinh hoạt tinh thần của quần chúng. Càng về cuối thời Trung cổ, tính chất thần bí và tôn giáo dần dần nhường bước cho nội dung giáo dục luân lí, đạo đức. Sang thế kỉ XV, các tác phẩm văn nghệ của La Mã cổ đại, của Italia, Pháp... thời Phục hưng bắt đầu được dịch ngày một nhiều sang tiếng Anh. Văn nghệ Phục hưng ở Anh tiếp thu những ảnh hưởng đó. Nền kịch Anh nhờ tiếp thu những truyền thống tốt đẹp của kịch cổ đại Hi – La cũng như của kịch Italia hiện đại, đã tạo nên được một bước chuyển mới. Kịch cổ đại nêu cho kịch Anh thấy kịch tính gay gắt, những dục vọng ghê gớm, cuộc đấu tranh của con người chống lại định mệnh khắc nghiệt... đã tạo nên tính đồ sộ của kịch như thế nào. Còn kịch Italia hiện đại, mà chủ yếu là hài kịch, thì đưa vào kịch trường Anh cái không khí tưng bừng. vui vẻ, tươi mát của buổi bình minh thời đại Phục hưng, những đề tài và chủ đề mới mẻ phản ánh cuộc sống trần thế, những thủ pháp nghệ thuật mới làm phong phú thêm nghệ thuật viết kịch và nghệ thuật biểu diễn.

Khoảng thời gian từ 1580 cho đến 1642, nền kịch Anh phát triển hết sức mạnh mẽ, phong phú, xưa nay chưa bao giờ thấy. Nhiều xu hướng, nhiều tác giả và tác phẩm đua nhau nảy nở, đua tài.

Luân Đôn bấy giờ có khoảng hai mươi vạn dân mà đã có đến chục rạp kịch. Các rạp công cộng này chứa được hàng nghìn người. Ví dụ rạp Thiên Nga, hoặc rạp Địa Cầu có đến 3000 chỗ đứng xem và ngồi xem. Rạp là một ngôi nhà lớn hình tròn, bằng gỗ hoặc xây gạch, có một sân khấu bằng gỗ hầu như trống trơn không có phông màn, trang trí gì hết. Phía trước sân khấu là chỗ dành cho khách ít tiền đứng xem. Bao quanh đám khán giả "chân đất" đó là những dãy bao lơn có đặt ghế ngồi dành cho những kẻ "có máu mặt". Phía trên các dãy bao lơn này có mái che lợp bằng rạ, về sau thì lợp ngói để tránh hoả hoạn. Rạp thường diễn vào buổi chiều, lợi dụng ánh sáng mặt trời (vì bấy giờ chưa có đèn điện, mà nến thì đắt). Kịch diễn từ đầu cho đến hết, không chia màn, chia lớp như sau này. Bấy giờ nam diễn viên đóng thay các vai nữ vì chưa có nữ diễn viên. Khán giả phải làm quen với một số ước lệ. Ví như khi thấy một người mặc đồ đen, đội mũ đen, xách một cây đèn đi ngang qua sân khấu vài lượt thì phải hiểu rằng kịch sẽ trình diễn một câu chuyện xảy ra vào ban đêm. Nếu anh ta bỏ cây đèn, đi tay không, theo chân anh ta lại có một con chó tung tăng thì phải hiểu rằng chuyện xảy ra trong kịch vào một đêm trăng...

Trước khi Sêcxpia bước vào kịch trường, nền kịch Anh có hai xu hướng chính :

Jôn Lyly và Rôbơc Grin chuyên chú mô tả những cái êm dịu, nhẹ nhàng, vui vẻ. Họ thường đưa lên sân khấu những cuộc tình duyên ban

đầu éo le trắc trở nhưng kết cuộc lại thành công. Họ thích khai thác các truyện thần thoại hoặc truyền thuyết, khiến cho người xem cảm thấy hứng thú. Họ đã sáng tạo ra lối văn đối thoại ý vị, giàu chất trữ tình. Ngôn ngữ của họ uyển chuyển, tinh tế và cũng khá cầu kì, chải chuốt.

Grin là cây bút đã xây dựng được nhiều hình tượng phụ nữ sắc sảo, khiến cho kịch sĩ Thômơx Nêsơ đã tặng ông danh hiệu : "Hôme của nước Anh".

Khuynh hướng của Thômơx Kit (1558-1594) và của Crixtôp Maclôvơ (1564-1593) thì ngược lại. Kit cũng như Maclôvơ thường dựng lên những cảnh tượng rùng rợn, hãi hùng đầy máu và nước mắt. Họ đưa đến cho kịch trường Anh hai chủ đề mới mẻ : chủ đề hận thù và khát vọng. Với chủ đề hận thù, họ làm cho sân khấu ngập ngụa nước mắt và máu. Các nhân vật thể hiện chủ đề này thanh toán hận thù một cách quyết liệt. Họ bắt nợ máu phải trả bằng máu. Vì vậy trên sân khấu toàn là những cảnh chém giết rùng rợn. Vở *Bi kịch Tây Ban Nha* của Kit hoặc vở *Tomboclen* của Maclôvơ là những ví dụ tiêu biểu.

Với chủ đề khát vọng, người xem được tiếp xúc với những nhân vật có dục vọng ghê gớm, phi thường. Ví như Tơmboclen hoặc bác sĩ Fauxt của Maclôvơ. Tơmboclen có tham vọng chinh phục toàn thế giới. Cuộc đời của hắn là một chuỗi ngày hầu như không mấy lúc rời yên ngựa ; hắn đi đến đâu xác người ngập đến đó. Còn Fauxt thì bán linh hồn cho quỷ với mục đích thỏa mãn những ham muốn của mình. Kit và Maclôvơ là hai tác gia lớn nhất của kịch trường Anh trước Sêcxpia.

Sêcxpia sẽ tiếp thu cả hai xu hướng nói trên, vận dụng và phát huy hơn nữa thế mạnh của mỗi xu hướng đó, kết hợp cả hai lại và tạo ra một phong cách nghệ thuật kịch đặc sắc làm rạng rỡ cho nền kịch Anh.

II - CUỘC ĐỜI VÀ CÁC GIAI ĐOẠN SÁNG TÁC CỦA SÊCXPIA

Nhà thơ, nhà soạn kịch thiên tài, người đại diện tiêu biểu nhất cho văn đàn nước Anh thời Phục hưng là Sêcxpia.

Trong các thế kỉ trước, nhân loại biết rất ít về cuộc đời ông. Mấy chục năm đầu thế kỉ XX này còn lưu hành "Vấn đề Sêcxpia bí ẩn" hòng gán ghép sự nghiệp chói lọi của ông cho nhà quý tộc này, nhà bác học nọ... Theo những kẻ xướng xuất vấn đề này thì thiên tài thời bấy giờ chỉ có thể xuất thân từ quý tộc, có học vấn cao, còn anh chàng Uyliam Sêcxpia xuất thân từ tầng lớp bình dân, học vấn dở dang Trung học... thì không

thế là người đã viết nên những kiệt tác như *Rômêô và Juliet, Hamlet, Ôtelô...*

Khoa "Sêcxpia học" ra đời ở nhiều nước như Anh, Pháp, Đức, Mĩ, Liên Xô chẳng những đã trả lại cho Sêcxpia những gì thuộc về Sêcxpia mà còn khám phá, phát hiện thêm nhiều giá trị, nhiều cống hiến của ông cho nghệ thuật, văn chương, tư tưởng... của loài người.

Sêcxpia đến với Việt Nam khá muộn. Trước Cách mạng tháng Tám 1945 chỉ một số ít người trí thức biết đến ông, đọc tác phẩm của ông, dịch đôi vở kịch của ông, nói đôi lời về tên tuổi và sự nghiệp của ông... Đáng chú ý hơn cả là thái độ của Nguyễn Ái Quốc đối với nhà văn hào : Sêcxpia là một trong số những nhà văn lớn của thế giới mà Bác Hồ yêu thích. Trong một số truyện và kí của Người xuất bản vào đầu những năm 20 của thế kỉ XX, Người từng vận dụng giá trị nhân sinh sáng ngời của các kiệt tác của Sêcxpia vào cuộc chiến đấu chống chủ nghĩa thực dân, chủ nghĩa phân biệt chủng tộc.

Với việc đưa Sêcxpia vào chương trình đào tạo ở bậc phổ thông, cao đẳng và đại học, với việc dịch và phát hành rộng rãi nhiều tác phẩm của ông, lại được sân khấu và nhất là màn ảnh góp phần đắc lực, ngay cả trong thời kì bom đạn Mĩ gieo chết chóc và huỷ diệt, đông đảo công chúng Việt Nam đã nồng nhiệt đón nhận ông vào trái tim mình. Vì đó chính là sự thách thức của văn minh đối với tàn bạo.

Sêcxpia là ai, điều đó ngày nay đã sáng rõ, chẳng còn mấy tồn nghi Sêcxpia là người như thế nào ? Con đường dẫn ông tới đỉnh cao của nghệ thuật, những cống hiến của ông, việc tiếp thu di sản quý báu của ông..., đó thực sự là những vấn đề cần được tìm hiểu, nghiên cứu.

– *Từ bóng tối vượt lên, chiếm lĩnh đỉnh cao của nghệ thuật.* Uyliam Sêcxpia sinh ngày 23.IV.1564 tại Xtratfot on Êvơn (Stratford on Avon) một thị trấn hồi đó có khoảng trên 2.000 dân, ở miền Trung nước Anh. Thân phụ ông rời bỏ nghề nông ra thị trấn này kiếm sống bằng nghề làm bao tay. Nhờ chí thú làm ăn, ông trở nên khá giả, mở thêm được cửa hiệu bán len dạ và sản phẩm do tay mình làm ra. Ông lại còn được nhân dân tín nhiệm cử vào Hội đồng thị chính rồi làm Thị trưởng luôn mấy nhiệm kì.

Lên 7 tuổi, Uyliam cắp sách đến trường Grammar school ở ngay thị trấn. Đây là loại trường Tiểu và Trung học kết hợp, khá phổ biến thời đó ở Anh. Trường dạy các kiến thức phổ thông, tiếng Hi Lạp, tiếng La tinh, ngữ pháp và một ít văn chương cổ đại Hi Lạp, La Mã.

Nhưng Sêcxpia không theo được hết chương trình. Năm 14 tuổi, vì gia đình sa sút nợ nần, bố cũng đã mất chức Thị trưởng, ông phải bỏ học, đi làm kiếm sống.

Năm 18 tuổi, Sêcxpia cưới An Hathauê (Anne Hathaway). Cô này hơn chồng 8 tuổi và sau 3 năm có con, đầu lòng là một gái, tiếp đó là cặp sinh đôi một gái, một trai. Đứa con trai đặt tên là Hamnet (Hamnet), lên 11 tuổi thì ốm chết.

Năm 23 tuổi, để vợ con ở lại thị trấn quê hương, Sêcxpia ra kinh thành Luân Đôn với hai bàn tay trắng và một trái tim hăm hở. Ông đã phải làm nhiều nghề để sống. Rồi ông đến với rạp kịch đầu tiên được xây dựng ở nước Anh (The Theatre). Ở đó ông lại làm từ chân giữ ngựa, chân soát vé, chân nhắc vở rồi đến làm diễn viên. Cuối cùng ông mới cầm bút. Ông soạn lại, cải biên một vài vở cũ, viết chung với soạn giả khác một hai vở mới, sau đó mới sáng tác một mình. Biết rằng hiểu biết của mình về văn hoá, về cuộc sống, về nghề còn thiếu sót, ông tự học thêm. Ông coi cuốn *Sử biên niên của Anh, của Ailen và Xcôtlen* do Hôlinset (Holinshed) soạn, là sách gối đầu giường để tìm hiểu và nắm chắc lịch sử dân tộc. Ông đọc *Truyện danh nhân* của Pluytac (Plutarque) để hiểu thêm lịch sử La Mã cổ đại. Để hiểu về nước Italia thời hiện tại, ông làm quen với học giả Giôvanni Flôriô đang sống lưu vong ở Anh. Ông ta mang theo cả một kho sách quý, bản thân ông cũng là một bộ từ điển sống.

Nhờ có máy in, sách thời bấy giờ được nhân lên nhanh chóng – sách viết bằng tiếng Anh, sách dịch từ tiếng nước ngoài : tiếng Hi Lạp, tiếng La tinh, tiếng Do Thái cổ, tiếng Italia, tiếng Pháp, nhiều vô kể.

Vốn sống chưa nhiều, hiểu biết về giới thượng lưu quý tộc, cung đình, về xã hội Luân Đôn còn ít ỏi thì Sêcxpia bù đắp bằng cách tiếp xúc, giao du, quan sát. Ông kết giao với một số người, nhờ vậy mà thâm nhập được vào các môi trường xã hội. Bá tước Xaothemtơn (Southampton) bắc cho ông nhịp cầu đến với xã hội thượng lưu quý tộc. Năm, sáu năm sống gần gũi Mônggiôi – một nhà buôn người Pháp – ở khu trung tâm buôn bán của Luân Đôn đã giúp ông ngoài việc hiểu biết xã hội này, còn thêm cơ hội để tìm hiểu về nước Pháp, văn hoá Pháp, ngôn ngữ Pháp.

Hai bố con Bơcbêtgiơ và các diễn viên cùng đoàn thì giúp ông hiểu biết về nghề. Jêmx Bơcbêtgiơ là người xây dựng rạp The Theatre, rạp kịch đầu tiên ở Anh. Ribơc Bơcbêtgiơ là diễn viên kịch lỗi lạc, thường đóng các vai như Hamlet, Ôtelô, Risơc đệ tam... do ông sáng tạo sau này và chắc rằng trong quá trình dàn dựng đã giúp ông nhiều ý kiến quý báu. Điều mà qua nghiên cứu các sáng tác của Sêcxpia ta có thể thấy rất rõ là ông đã học tập ở nhân dân mình, ở công chúng đi xem kịch những bài học bổ ích về cách nhìn, nếp cảm, nếp nghĩ, cách ăn nói.

Nhờ vậy mà nguồn cảm hứng của Sêcxpia hầu như vô tận, sức sáng tạo của ông hầu như vô cùng.

Sêcxpia nổi lên nhanh chóng như ngôi sao rực rỡ chiếu sáng văn đàn. Chỉ sau 5 năm có mặt ở kinh thành, tên tuổi của ông đã vang dội. Hai mươi năm cầm bút, ông đã để lại gần 40 vở kịch, 2 bản trường ca, một tập 154 bài thơ xonnê ; tính trung bình mỗi năm ông viết được hai vở kịch. Ông được thừa nhận là nhà thơ, nhà soạn kịch lớn nhất của thời đại mình, đất nước mình. Người cùng thời với ông ca ngợi ông là "Nhà thơ giọng lưỡi ngọt ngào" (The honey - tongued poet) là "Thiên nga sông Evơn", là "người vung ngọn giáo" làm "náo động kịch trường". Ben Jônxơn (Ben Johnson) nhà viết kịch nổi tiếng của nước Anh, sau khi ông mất, đã khẳng định "Sêcxpia không chỉ thuộc về thời đại mình, ông là người của muôn đời". Victo Huygô, Gơt, Bêlinxki, Maxim Gorki coi ông là một bậc thầy của thi ca và của kịch. Mac, Ăngghen kêu gọi học tập Sêcxpia, "Sêcxpia hoá"...

Các nhà nghiên cứu thường chia cuộc đời sáng tác của Sêcxpia thành 4 giai đoạn.

– Giai đoạn đầu khoảng từ 1590 đến 1594. Đây là thời kì ông viết các vở *Hài kịch của những hiểu lầm, Hai chàng công tử ở Vêrôna, Công cốc vất vả với tình*. Vở kịch lịch sử *Henri VI* (3 phần) và vở kịch rùng rợn *Taitox Andrônicox* cũng được coi là sản phẩm giai đoạn này.

Người ta thường coi đây là thời kì tập sự, thử sức của Sêcxpia, thời kì ông sửa chữa, cải biên các vở cũ và hợp tác với soạn giả khác khi viết vở mới. Nói rằng tập viết bằng cách sửa chữa, cải biên vở cũ, e không đúng. Sửa khó, người sửa hay viết lại phải có tay nghề già dặn hơn người viết trước. Thường là vậy.

Có lẽ nên coi đây là thời kì mà Sêcxpia mới vào nghề, còn đang tìm đường cho ngòi bút, chưa tạo được bản sắc, phong cách riêng vì còn bị ràng buộc với quá khứ của văn đàn, của nghệ thuật kịch.

Đây cũng là thời kì mà Sêcxpia cho ra đời 2 bản trường ca *Vinơx và Ảydônix* (1593), *Liucrit* (1594) cùng với một số bài xonnê làm say mê độc giả và đưa ông lên ngôi bá chủ thi đàn. Vở *Rômêô và Juliet* cũng ra đời vào cuối thời kì này.

– Giai đoạn thứ hai từ 1594 đến 1600 là thời kì ông trình diễn các vở kịch lịch sử nổi tiếng như *Henri VI* (2 phần) *Henri V*... cùng loạt hài kịch vui nhộn *Ầm ĩ vì chuyện không đâu, Xin tuỳ thích, Đêm thứ 12, Giấc mộng đêm hè, Những bà vui tính ở Uynxo, Chàng thương gia thành Vơnizơ.*

Đây là thời kì mà tài năng của Sêcxpia bùng nổ như hoa mùa xuân, mà cảm hứng chủ đạo vẫn là lạc quan yêu đời, yêu người, yêu đất nước, tự hào và say sưa về đất nước. Cái nền chung, trên đó Sêcxpia xây dựng các tác phẩm thời kì này, đặc biệt là các vở hài kịch, là "Cái nước Anh vui vẻ" mà Ăngghen từng khoái trá vạch ra.

– *Giai đoạn thứ ba* từ 1601 đến 1608 là giai đoạn của các vở bi kịch lớn như *Hamlet, Ôtelô, Vua Lia, Macbet, Entôny và Clêôpat.* Xen kẽ các vở bi kịch này là một số vở "hài kịch chua chát, đắng cay" : *Tất cả đều tốt đẹp khi kết thúc tốt đẹp, Ăn miếng trả miếng, Troilơx và Crexida.*

Rõ ràng là Sêcxpia đã trải qua những chấn động dữ dội khiến giờ đây cảm hứng lạc quan, vui vẻ, yêu đời, yêu người đã phải nhường chỗ cho một cảm hứng khác : phê phán những mặt đen tối, những cái xấu xa, lên án tội ác, cường quyền và bạo lực, nêu bật sự khủng hoảng bế tắc của cả một xã hội, một thời đại.

Chiều sâu tâm lí, tầm cao nghệ thuật ở các vở thuộc giai đoạn này đã nâng cao hơn nữa vị trí của Sêcxpia trong lịch sử văn học Anh cũng như trong lịch sử văn học thế giới.

– *Giai đoạn cuối cùng* từ 1609 đến 1613 là giai đoạn của các vở kịch viết về những cuộc tình duyên thơ mộng, đầy gian nan trắc trở nhưng cuối cùng tốt đẹp : *Periklex, Ximbolaino, Câu chuyện mùa đông, Bão táp.* Vở kịch lịch sử *Henri VIII* ra đời vào cuối giai đoạn này có lẽ được viết chung với Flesơ.

Điều dễ cảm nhận là các sáng tác thời kì này có phần dịu xuống. Mâu thuẫn ở đây không gay gắt, quyết liệt, không gây ra đổ vỡ, tan nát, chết chóc như ở giai đoạn trước, vì vậy kết thúc mới vui vẻ (happy end), mới có sum họp, đoàn viên.

Từ 1613, Sêcxpia không viết nữa, về lại thị trấn quê hương, chỉ ra Luân Đôn một vài dịp hiếm hoi. Và ngày 23.IV.1616 ông từ giã cõi trần, mới ở tuổi 52 nhưng đã chuẩn bị chết, vì trước đó ông đã viết chúc thư. Ông được an táng trong nhà thờ Hôli Tơriniti ở Xtơratfơt on Evơn. Đài tưởng niệm với bức tượng bán thân của ông được đắp vào tường ngôi giáo đường một ít lâu sau khi ông mất.

Sinh thời ông, một số ít vở kịch đã được xuất bản nhưng toàn tập chưa có. Năm 1613, rạp Địa cầu (The Globe) nơi ông làm việc và có cổ phần bị cháy, tất cả bản thảo của ông thành tro. Việc khôi phục lại các kịch bản được 2 người bạn từng gắn bó với ông lâu năm là Hêmingiơ (Heminges) và Cơnđeo (Condell) đứng ra đảm nhiệm. Năm 1623, 8 năm sau khi ông mất, công trình được xuất bản cắm một cái mốc cho việc tìm đến với Sêcxpia.

Về cuộc đời và sự nghiệp sáng tác của Sêcxpia, nhiều vấn đề đã được các giới nghiên cứu làm sáng tỏ. Tuy nhiên, vẫn còn một số không ít những điều chưa rõ, cần được tiếp tục tìm hiểu, lí giải.

Trước hết có vấn đề sự thay đổi cảm quan và nghệ thuật kịch của ông qua các giai đoạn, việc ông rút khỏi văn đàn giữa lúc ngòi bút tỏ ra vẫn còn rất sung sức.

Nguyên nhân thì nhiều, nhưng nguyên nhân nào là chính yếu ? Kể từ khi bắt đầu cầm bút cho đến khi gác bút, Sêcxpia có trên 20 năm sáng tác kịch và thơ (1592 - 1613). Hơn 20 năm ấy, ở đất nước ông cũng như trong cuộc sống riêng của ông đã xảy ra biết bao nhiêu là biến cố !

Thời đại ông mà thực chất là thời kì quá độ từ xã hội phong kiến sang xã hội tư bản, là một thời kì đầy biến động. Những biến động ấy khi thì cuộn lên thành bão táp, nhổ bật gốc rễ của những cây cổ thụ, làm rung chuyển những thành trì, khi lại rất khó nhận thấy vì đang lặng lẽ, âm thầm như mạch nước ngầm xói thủng các vách đá rắn trong lòng đất để tìm đường thoát ra...

Ông viết kịch là nhằm để diễn, để "chìa ra một tấm gương tự nhiên nhằm làm cho đạo đức thấy hình ảnh của nó, thói vô đạo đức tự biết khinh bỉ và mỗi thế kỉ, cả thời đại nói chung có thể nhận ra bộ mặt và tính cách của nó" (*Hamlet,* hồi III cảnh 2).

Ông vui mừng trước những cái tốt đẹp, hân hoan chào đón và cổ vũ chúng. Thời kì viết các vở kịch vui vẻ là thời kì mà tâm trạng của ông có nhiều điều đắc ý, phấn khởi. Đất nước ông đang hồi sinh, lớn mạnh dưới một bàn tay chèo lái vững vàng, khôn khéo. Âm vang của chiến thắng lẫy lừng, đánh cho đội "Hạm đội Acmađa vô địch" của Tây Ban Nha tan tác, vẫn còn làm cho mỗi trái tim người Anh ngây ngất tự hào. Ở vào độ tuổi 30, ông thấy mình tràn trề sinh lực cũng như ông nghĩ rằng, đất nước ông từ nay chỉ có tiến lên, bất khả chiến bại và Con Người nói chung "tuyệt tác của thế gian, kiểu mẫu của muôn loài" thực sự đang dấn bước vào một tương lai tươi sáng. Đáng buồn thay là càng đi sâu vào thực tế cuộc sống của mọi tầng lớp, nhất là càng hiểu biết thêm các tầng lớp trên - những kẻ nắm vận mệnh của đất nước, những kẻ tiêu biểu cho sự giàu sang, cho tinh hoa của cả quốc gia - tâm trạng ông ngày càng nặng nề, u uất. Càng đi sâu, càng nhìn rộng, những ảo tưởng buổi đầu hăm hở cứ tan dần và thực tế càng hiện lên rõ nét. Mượn lời nhân vật Hamlet, ông khái quát "Thật là một thời đại đảo điên tan tác"... "Cả thế giới giờ đây là một nhà tù, một nhà tù đen tối"... Vì vậy "giờ đây ta không còn cảm thấy vui bên cạnh con người...". Sở dĩ ông chưa rơi vào chủ nghĩa bi quan, chủ nghĩa ghét đời là vì ông còn tìm thấy niềm tin và hi vọng ở nhân dân, ở quần chúng đông đảo say mê kịch của ông, nhiệt tình tán thưởng kịch của ông, luôn luôn động viên và cổ vũ ông.

Đó là nguyên nhân cơ bản và sâu xa. Nguyên nhân trực tiếp là thái độ thù địch của phái Thanh giáo và của giới cầm quyền đối với nghệ thuật sân khấu cùng với cái thị hiếu ham chuộng hình thức hoa mĩ, cầu kì đang ngày càng thắng thế, dẫn dắt kịch đi ngược lại với quan điểm của ông là "Chớ bao giờ vượt ra khỏi cái bình dị của Tự nhiên", là nghệ thuật phải phản ánh cuộc sống, góp phần cải tạo cuộc sống, chứ không thể chỉ để giải trí, mua vui cho một thiểu số giàu sang.

III - CÁC SÁNG TÁC VÀ NHỮNG CỐNG HIẾN TO LỚN CỦA SÊCXPIA

Như mọi người đã biết, Sêcxpia vừa được thừa nhận là nhà thơ lỗi lạc, vừa được ca ngợi là nhà soạn kịch thiên tài. Sáng tác của ông gồm có thơ và kịch, kịch của ông bao gồm hài kịch, kịch lịch sử, bi kịch và bi hài kịch.

Trước khi đi vào kịch – đối tượng nghiên cứu chủ yếu của giáo trình này – hãy nói đôi chút về thơ ông.

Làm thơ và ca hát là những thú vui thanh lịch mà người Anh thời Phục hưng nói chung, đặc biệt là thời Êlizabet I rất ham chuộng. Người Anh coi việc làm thơ như là một thước đo danh giá, sang hèn. Thơ làm ra đem đọc cho bạn bè thưởng thức, thơ hay được chép lại và cứ thế mà loan truyền. Nhà thơ cũng thường soạn ca khúc ; hát cũng là một cái mốt rất thịnh hành thời đó.

Sêcxpia đã viết 2 truyện thơ và 154 bài xonnê tất cả. Trong khuôn khổ giáo trình này, chỉ xin nói về kịch của ông.

1. KỊCH LỊCH SỬ CỦA SÊCXPIA

Căn cứ vào nguồn đề tài mà Sêcxpia đã khai thác, có thể phân biệt hai nhóm kịch lịch sử của ông. Nhóm thứ nhất, lấy đề tài từ lịch sử nước Anh, mà trực tiếp là từ cuốn *Sử biên niên của Anh, của Ailen và của Xcôtlen* do Hôlinset soạn, là các vở *Henri VI* (3 phần) *Vua Jôn, Risoc III, Risoc II, Henri IV* (2 phần), *Henri V* và *Henri VIII.*

Nhóm thứ hai là các vở lấy đề tài từ lịch sử La Mã cổ đại : *Juliux Xêza, Côraiôlanox, Entôny và Clêôpat.*

Cái gì đã thôi thúc Sêcxpia viết kịch lịch sử, ông viết kịch lịch sử nhằm mục đích gì ?

Sêcxpia bước vào kịch trường giữa lúc mà tình cảm yêu nước, tinh thần tự hào dân tộc của người Anh bốc cao hơn bao giờ hết, kể từ trước cho đến bấy giờ. Chiến thắng năm 1588 đánh tan hạm đội Acmađa của Tây Ban Nha đã đưa nước Anh lên địa vị cường quốc hùng mạnh nhất ở châu Âu. Nước Anh cũng trở thành Con Sói biển từ đó, hạm đội của nó tung hoành trên khắp đại dương. Triều đại Êlizabet I đang được đông đảo thần dân ngưỡng mộ. Nữ hoàng được ca ngợi như là người đã chèo lái con tàu vượt qua muôn trùng sóng gió để giờ đây cập bến vinh quang. Tình cảm yêu nước đó, tinh thần tự hào dân tộc đó càng được bộc lộ một cách cuồng nhiệt ở Luân Đôn. Kinh thành đô hội này bấy giờ có trên

20 vạn người luôn sẵn sàng đổ cả ra đường phố để tung hô nữ hoàng vạn tuế và nhảy múa, hò reo, ca hát...

Sêcxpia tắm mình trong không khí đó. Ông dựng lại quá khứ hào hùng để ca ngợi nhân dân mình, ca ngợi những ông vua, những vị tướng, những người anh hùng có tên hoặc không có tên đã làm rạng rỡ Đất nước. Đó là Talbôt, vị tướng đã chiến đấu vô cùng dũng mãnh và đã ngã xuống giữa bãi chiến trường ngay trên đất Pháp (*Henri VI* – phần I). Đó là Henri V, ông vua biết đặt lợi ích của quốc gia lên trên hết, kiên quyết từ bỏ những đam mê khi còn là hoàng thái tử vô tư lự để đem hết tâm trí ra lo việc nước, chiến thắng giặc ngoài, thù trong. Sêcxpia đề cao, ca ngợi ông là một nhà vua biết coi thần dân là "những người anh em, những người bạn, những đồng bào" của chính mình. Cái hình ảnh vua với dân đồng cam cộng khổ, đồng tâm nhất trí vì lợi ích chung ấy, ông đã dụng công xây dựng và chắc rằng không nằm ngoài ý muốn nêu cao một bài học lịch sử cho hôm nay, cho cả mai sau.

Cái "Nước Anh vui vẻ" không chỉ được mô tả trong hài kịch mà còn được làm sống dậy trong kịch lịch sử của Sêcxpia, đặc biệt là trong 2 vở *Henri IV, Henri V.* Với việc đưa nhân vật Fanxtap (Falstaff) lên sân khấu, và sau đó đưa nhân vật Pixtôn (Pistol) vào thay thế, khán giả đương thời và độc giả ngày nay có dịp để cười thoả thích. Cái "Nước Anh vui vẻ" đã sản sinh ra mới lắm con người vui nhộn, kì quái làm sao ! Những con người ấy hầu như chỉ có một ham muốn, một mục đích : săn tìm và tận hưởng khoái lạc.

Fanxtap (và tiếp theo hắn là Pixtôn) là hiện thân sinh động cho quan niệm sống đó. Hắn là một tay hiệp sĩ, một gã phiêu lưu, hắn sống bám vào hầu bao của những người giàu sang quyền quý, bày trò vui cho họ tiêu khiển và cho chính hắn thoả mãn ham muốn. Hắn khoái chè chén, hắn thích chơi ngông, thích rượu, thích đàn bà, thích nói tếu, thích đủ thứ. Được cái là hắn rất thông minh, nhanh trí, bẻm mép. Hắn bày ra rất lắm trò, chính hắn là linh hồn của các cuộc vui. Chả thế mà Henri V thuở còn là thái tử đã đàn đúm với bọn hắn, gắn bó với hắn, như bóng với hình ! Chỉ đến khi lên ngôi, nhà vua mới đoạn tuyệt với hắn. Nhưng hắn rút khỏi kịch lịch sử là để nhập vào hài kịch của Sêcxpia, làm trò đùa cho "Các bà vui tính ở Uynxo". "Nước Anh vui vẻ" sản sinh ra bọn hắn và còn cần đến bọn hắn.

Suốt mấy trăm năm nay, khi nói về thiên tài sáng tạo của Sêcxpia không ai lại có thể quên nhắc tới nhân vật Fanxtap, một trong những sáng tạo kì thú nhất của nhà văn.

Nhân vật Fanxtap không chỉ làm trò mua vui cho công chúng. Với việc xây dựng "bối cảnh Fanxtap", Sêcxpia còn nhằm phản ánh cái xã hội nước Anh vào buổi hoàng hôn của chế độ phong kiến, chỉ cho ta thấy thực chất của nó.

Ăngghen trong thư gửi Laxan ngày 18.V.1859 vạch rõ : "Thời đại tan rã của những quan hệ phong kiến cho chúng ta thấy những hình ảnh thật lạ lùng về cái cá tính trong con người của bọn vua ăn mày, của những tên lính đánh thuê thiếu bánh mì, của những tay giang hồ thuộc tất cả các loại, đúng là một thứ bối cảnh kiểu Fanxtap"[1].

Kịch lịch sử của Sêcxpia cho thấy quan điểm chính trị của ông là tán thành và ủng hộ nhà nước quân chủ tập trung có khả năng thống nhất quốc gia và "chặt cụt lưỡi kiếm của những tên phản bội nào lăm le muốn kéo trở lại những ngày tang tóc và làm cho nước Anh đáng thương này phải khóc tuôn từng suối máu" (*Risoc III*). Ông nói lên ước vọng của nhân dân "Ôi giờ đây Rismơn và Êlizabet, những kẻ thừa kế chân chính của mỗi dòng hoàng tộc, hãy hoà hợp với nhau tuân theo thánh chỉ của đấng Tối cao và hãy làm người kế vị cho mỗi dòng vương huyết đó. Nếu phải là ý chí của Người thì, Thượng Đế hỡi, xin hãy phù hộ cho những ngày sắp tới : hoà bình với bộ mặt quang đãng của nó, sự giàu có với vẻ tươi cười hoan lạc và những tháng ngày tươi đẹp của phú cường..." (*Risoc III*).

Sêcxpia chủ tâm mượn lịch sử để rút ra những bài học : hôn quân và bạo chúa, vua mà nhu nhược bất tài hoặc những kẻ quyền cao chức trọng mà đắm đuối trong tửu sắc thì kết quả cuối cùng không tránh khỏi là hoạ diệt vong. Ông đã thấy được sức mạnh của nhân dân và mô tả nó như là một sức mạnh ghê gớm làm nghiêng ngả các ngai vàng, lật nhào bọn bạo chúa hôn quân. Mặt khác, ông cũng nhắc nhở nhân dân phải cảnh giác trước âm mưu và thủ đoạn của bọn quý tộc, chớ nghe miệng lưỡi rắn độc của chúng, chớ để mắc mưu gian của chúng (xem *Juliux Xêza Côraiôlanox*). Điều đáng chú ý hơn nữa là cái cách ông thể hiện vai trò của quần chúng nhân dân. Đây không chỉ là ban đồng ca như trong kịch cổ đại, không chỉ là người đại diện hoặc phát ngôn cho nhân dân, ông đưa lên sân khấu cả một đám đông quần chúng gồm nhiều con người khác nhau về tuổi tác, nghề nghiệp, môi trường sống... nhưng hết thảy đều sục sôi một ý chí : bảo vệ những quyền cơ bản của mình : được ăn (bánh mì) được nói (ngôn luận). Cũng rất đáng chú ý là ông thường rất chú trọng đến vai trò của binh sĩ và của thị dân. Phải chăng là ông đã cảm nhận được rằng nông dân và thị dân nếu biết dựa vào nhau, nếu liên minh được với nhau sẽ là một lực lượng quyết định sự thành công của mọi cuộc nổi dậy trong thời đại mình ? Vì binh sĩ ở thời ông tuyệt đại bộ phận là nông dân, và hơn hẳn nông dân, họ lại được trang bị vũ khí.

---

(1) Mac và Ăngghen *Về văn học và nghệ thuật*, Sự thật, Hà Nội, Tôi sửa lại "bối cảnh kiểu Fanxtap" (LDT).

Trong khi chú ý mô tả sức mạnh của quần chúng nhân dân, Sêcxpia cũng hoàn toàn ý thức được vai trò lịch sử của cá nhân : vua chúa, tướng lĩnh và ngay cả vai trò cá nhân của những kẻ có tài ăn nói (ví như vai trò của Entôny trước thi hài của Juliux Xêza). Có thể thấy rằng nhờ sự nhạy bén của mình mà Sêcxpia đã có được một cảm quan biện chứng trong khi giải quyết mối quan hệ giữa vai trò của cá nhân với vai trò của quần chúng trong các vở kịch lịch sử của ông.

Kịch lịch sử của Sêcxpia là những bức tranh hoành tráng bao quát được nhiều sự kiện, nhiều biến cố tiêu biểu, đặc trưng cho cả một giai đoạn lịch sử với một chiều dài thời gian khá lớn, một chiều rộng không gian bao la. Qua các vở kịch biên niên sử của ông, công chúng thấy sống lại trước mắt mình cuộc chiến tranh một trăm năm với Pháp, với những sự kiện tiêu biểu như chiến dịch Azincua, hoặc cuộc nội chiến Hai Hoa Hồng với trận Bôtxuôc vang dội...

Các nhà nghiên cứu thường ca ngợi cái tài của Sêcxpia trong việc làm sống lại quá khứ. Họ còn cho rằng kịch của ông giúp cho người xem hiểu quá khứ còn hơn nhiều công trình sử học cộng chung lại. Công bằng mà nói, Sêcxpia đã dựa chắc vào Hôlinset và Pluytac. Mặt khác ông đã tận dụng những gì mà loại hình kịch cho phép. Ông chọn những đề tài mà ông thấy đắt nhất đối với kịch : những đề tài giàu kịch tính nhất. Ông không dàn đều mà chú trọng các thời điểm – có – vấn – đề, các nhân – vật – có – vấn – đề. Ông dồn nén các sự kiện, các biến cố tiêu biểu vào thời gian của kịch. Đặc biệt là ông tập trung vào việc khắc hoạ các tính cách tiêu biểu, khiến cho tất cả bừng sáng lên. Sêcxpia không làm công việc của nhà viết sử, ông cũng không phải là nhà tư tưởng hay triết gia để bình luận hoặc triết lí về lịch sử, ông làm công việc của người nghệ sĩ. Trong khi viết kịch lịch sử, ông sống với nhân vật của mình, hơn thế nữa, ông cố gắng thể hiện cái cách mà nhân vật lịch sử suy nghĩ, nói năng, ứng xử, hành động chứ không giật dây chúng như khi điều khiển các con rối.

Chỉ cần nêu một ví dụ :

Trận Bôtxuôc. Risơc III đang lồng lên tả đột hữu xung thì con chiến mã của hắn bị thương khuỵu xuống, hất hắn ngã. Hắn đứng ngay dậy, nhìn quanh rồi bỗng gào lên : "Ngựa ! Một con ngựa ! Ta đánh đổi vương quốc của ta lấy một con ngựa !" (V, 4). Chẳng cần bình luận dài dòng, vì cái ấn tượng gây ra thật sâu sắc : toàn bộ tính cách của tên bạo chúa đến đây đã bộc lộ ra hết !

Kịch lịch sử của Sêcxpia chẳng những được công chúng đương thời nhiệt liệt tán thưởng mà gần 400 năm qua vẫn làm nức lòng độc giả nhiều nước. Với việc đưa lên màn ảnh một số vở như *Juliux Xêza, Entôny và Clêôpat*... đã được phổ biến rộng khắp thế giới.

2. CÂY BÚT HÀI KỊCH HIẾM CÓ

Sêcxpia viết khá nhiều hài kịch : *Hài kịch của những hiểu lầm, Cô nàng đáo để đã thuần rồi, Hai chàng công tử ở Vêrôna, Công cốc vất vả với tình, Giấc mộng đêm hè, Chàng thương gia thành Vơnizơ, Ầm ĩ vì chuyện không đâu, Những bà vui tính ở Uynxo, Xin tuỳ thích, Đêm thứ mười hai.*

Các vở : *Trôilơx và Crexida, Mọi việc đều tốt đẹp nếu kết thúc tốt đẹp, Ăn miếng trả miếng* là các vở ra đời xen kẽ các bi kịch *Hamlet, Ôtelô, Vua Lia...* nên tiếng cười có xen lẫn nước mắt, không còn hồn nhiên, trong sáng như những vở trên kia.

Sêcxpia viết hài kịch nhằm trước hết là mua vui cho công chúng nước Anh thời bấy giờ. Xuyên suốt các vở hài kịch của ông là chủ đề tình yêu đôi lứa. Hài kịch của ông khẳng định rằng tình yêu là chất men cuộc sống, là hạnh phúc tuyệt vời trên cõi thế gian này. Tình yêu giúp con người thêm thông minh, sáng suốt, dũng cảm. Nó là nguồn sức mạnh có khả năng chiến thắng tất cả những gì và tất cả những ai chống lại nó, chống lại con người.

Sêcxpia thường mượn các cốt truyện nước ngoài của các nhà văn Italia, Pháp, Tây Ban Nha, của các nhà văn La Mã cổ đại. Ông vận dụng các thủ pháp quen thuộc của kịch bác học và của kịch hề dân gian. Ông chịu ảnh hưởng của nhà hài kịch La Mã cổ đại bậc thầy Plôt. Ông cũng tiếp thu cái hay của Grin và Lyly – những người đồng hương của ông. Tóm lại, ông đã học tập và tiếp thu tất cả những gì ông cần để xây dựng nên một loại hài kịch mới mẻ về nội dung và về hình thức, mang phong cách của riêng ông.

Ông cũng có nhược điểm : viết chưa đều tay, hài kịch của ông có vở hay và chưa hay, có những chỗ gượng ép, có cả những ngẫu nhiên và phi lí. Dầu vậy, ông đã được nhất trí thừa nhận là một bậc thầy của nghệ thuật hài kịch, một bậc thầy khó sánh.

Ông nắm bắt rất tài và thể hiện hết sức sinh động những nét tâm lí phổ biến cũng như những tính cách cá biệt. Nhân vật của ông, ngay cả những nhân vật phụ, sống động lạ lùng, mỗi người có một dáng vẻ, một cốt cách riêng, không người nào giống người nào. Ăngghen nhận xét : "Chỉ một mình gã Launxơ với con chó Crap của gã đã có giá trị hơn tất cả những vở hài kịch của nước Đức cộng lại".

Một đặc điểm nổi bật của phong cách hài kịch Sêcxpia là tính hiện thực kết hợp với tính lãng mạn bay bổng. Giới nghiên cứu coi Sêcxpia là người sáng tạo ra hài kịch "lãng mạn" và thường lấy các vở *Giấc mộng đêm hè, Đêm thứ 12* làm dẫn chứng. Rõ ràng là ở hai vở này chất lãng mạn, chất thơ nâng tâm hồn người xem lên cao, chắp cho nó đôi cánh

để bay vào một thế giới khác lạ, nửa hư nửa thực, vừa thuộc cõi trần vừa thuộc cõi tiên, hấp dẫn vô cùng, quyến rũ đến mức khó lòng cưỡng lại. Nhưng cái chất lãng mạn, chất thơ ấy không chỉ có ở hai vở này. Nó có ở hầu hết các vở hài kịch của Sêcxpia, chỉ khác nhau ở độ đậm nhạt. Cái gì làm nên chất lãng mạn bay bổng ấy ? Đó là giọng điệu trữ tình mà nhà thơ đã đưa vào một cách hết sức tự nhiên khi viết hài kịch, một thể loại vốn thiên về hài hước, châm biếm. Đó là nghệ thuật dựng cảnh, dựng truyện tài tình của ông. Nhưng trên hết, phải chăng là nhờ quan niệm của ông về hài kịch ? Ông muốn hài kịch trước hết phải đem lại niềm vui cho cuộc sống ?

Vở *Hài kịch của những hiểu lầm* được coi là vở hài kịch đầu tay của ông. Đây là một vở hài kịch mang dáng dấp cũ, truyền thống. Tiếng cười ở đây là do nhầm lẫn mà ra. Sự nhầm lẫn gây nên những tình huống buồn cười. Cốt truyện của vở được vay mượn từ hài kịch *Anh em Mêrêch của Plôt*. Chuyện rằng có hai anh em sinh đôi, giống như như hai giọt nước nên rất khó phân biệt. Sau một thời gian dài cách biệt, giờ đây họ gặp lại nhau ở thành Êphezơ. Người anh đã lấy vợ, vợ anh ta lại có cô em gái xinh đẹp khiến ông em thoạt gặp đã say mê. Nhưng vì anh em giống nhau như đúc nên xảy ra nhầm lẫn, rắc rối... Để làm cho câu chuyện thêm vui, làm cho khán giả được cười thoả thích, Sêcxpia đưa thêm vào một cặp người hầu cũng là anh em sinh đôi nữa. Nhầm lẫn giữa thầy với thầy lại thêm nhầm lẫn giữa tớ với tớ, các tình huống rắc rối, cảnh ông nói gà bà nói vịt... cứ thế tiếp diễn cho đến lúc hết nhầm !

Tuy câu chuyện xảy ra vào thời La Mã cổ đại với những tên đất, tên người như Êphezơ, Xiaracuyzơ hoặc Xolinơx, Antipholơx... nhưng cái không khí trùm lên tất cả, cái tinh thần toát lên từ vở hài kịch là cái không khí rạo rực, cái tinh thần lạc quan của thời Phục hưng. Người xem thời Sêcxpia vẫn cảm thấy đây là câu chuyện nói về họ. Nói về họ vì nhà văn đã lồng vào đó mô tả phong tục tập quán của nhân dân Anh, nhiều cảnh sinh hoạt quen thuộc với họ.

Công cốc vất vả vởi tình là một vở hài kịch tán dương sức mạnh của tình yêu, ca ngợi người phụ nữ, đồng thời chế giễu các thứ triết lí cấm dục, khổ hạnh rơi rớt lại của Trung cổ phong kiến và Nhà Thờ. Nó còn cười lối nói văn hoa, trịnh trọng, thói phô trương học vấn khá thịnh hành thời bấy giờ.

Chuyện rằng : Nhà vua trẻ xứ Navarơ cùng ba triều thần quyết từ nay dốc toàn tâm toàn ý vào việc nghiên cứu triết học. Họ cam kết mỗi tuần sẽ nhịn ăn một ngày, mỗi đêm chỉ ngủ ba tiếng, từ bỏ mọi ham muốn, đặc biệt là từ bỏ phụ nữ vì phụ nữ là nguyên nhân mọi tội lỗi, chuyên làm vẩn đục tâm hồn, làm tiêu ma sự nghiệp.

Lời thề chưa kịp thực hiện thì công chúa nước Pháp cùng ba cô thị nữ tuyệt vời xinh đẹp viếng thăm vương quốc. Thế là vua tôi một lũ vội

vất bỏ sách vở và những lời cam kết trịnh trọng để chạy theo tiếng gọi của ái tình. Vua thì quỳ xuống hôn bàn chân công chúa và bày tỏ lòng mình bằng những lời hoa mĩ nhất. Tôi tớ thì ra sức thi nhau trổ hết nghệ thuật ngôn từ, cốt sao được người đẹp đoái thương đến. Họ chẳng còn tiếc gì công sức. Nhưng vất vả đến thế mà vẫn công cốc : công chúa cho rằng tình cảm nhà vua còn quá ư bồng bột, nông nổi, phải có thời gian để thử thách xem sao. Các nàng thị nữ cũng cho rằng những kẻ cầu hôn họ yêu đương gì mà ăn nói lạ lùng, nghe cứ như là trái tim ở ngay đầu lưỡi !

Chế giễu những điều trái lẽ tự nhiên đó, Sêcxpia đã để cho nhân vật Bairơn (Biron) – nhân vật quý tộc trẻ tuổi mà hiểu biết đúng đắn, phát biểu như sau :

"Tâu Bệ hạ và thưa quý ngài ! Ví thử không có dung nhan người phụ nữ thì bệ hạ và quý ngài làm thế nào phát hiện ra cái gì là tinh tuý của sự học ?. .. Khi thề rằng sẽ không nhìn mặt người phụ nữ, bệ hạ và quý ngài đã bỏ mất công dụng của đôi mắt và cũng chính là từ bỏ ngay cả sự học nữa. Vì rằng thử hỏi có nhà sáng tạo nào trên trái đất này có thể giảng giải về cái đẹp bằng khoé mắt của người phụ nữ ? Tình yêu được con mắt của người phụ nữ dạy cho thì không bao giờ giam mình trong đầu óc, nó toả ra nhanh như ý nghĩ, nó nhập vào mỗi khả năng chúng ta và cho chúng ta gấp đôi sức mạnh. Nhà thơ chẳng bao giờ dám cầm bút viết khi mà mực của anh ta chưa thấm đẫm nước mắt của tình yêu. Nhưng một khi mà mực đã thấm đẫm lệ tình thì vần thơ của anh ta sẽ làm ngây ngất ngay cả những lỗ tai man rợ nhất... Chính từ đôi mắt của người phụ nữ mà tôi rút ra được những hiểu biết cao cả ấy, đôi mắt ấy chói lọi không bao giờ tắt như chính ngọn lửa Prômêtê. Đôi mắt ấy là tất cả sách vở, tất cả nghệ thuật, tất cả các viện hàn lâm, đôi mắt ấy dạy dỗ, thống trị và nuôi dưỡng toàn thể loài người".

Vở hài kịch rất được đương thời tán thưởng không phải chỉ vì ý nghĩa xã hội, ý nghĩa triết lí của nó, mà còn vì nghệ thuật cười của Sêcxpia cù rất đúng lúc, đúng chỗ, đúng tâm lí công chúng. Tiếng cười ở đây tuy có chế giễu, có châm biếm nhưng vẫn nhằm góp vui cho cuộc đời trước hết, trên hết. Tóm lại nó vẫn là tiếng cười khẳng định niềm vui cuộc sống, ca ngợi cuộc sống. Các vở *Giấc mộng đêm hè, Đêm thứ 12* không những tiếp tục đi theo luồng tư tưởng ấy mà còn làm hơn thế, nâng con người lên cao hơn, vượt khỏi những cái thường tình – nếu không muốn nói tầm thường – để càng thêm yêu cuộc sống.

Giấc mộng đêm hè đưa người xem vào một thế giới nửa thực nửa mộng, nửa trần gian nửa tiên cảnh, nhưng không phải là để đối lập nhau mà để hòa quyện vào nhau và cùng cất cao tiếng hát ngợi ca Tình yêu và Tuổi trẻ.

Chuyện vừa xảy ra tại thành Aten, vừa xảy ra trong cánh rừng gần thành phố. Laixandơ và Hecmia yêu nhau và đã đính hôn với nhau. Nhưng Đimitriơx cũng yêu nàng Hecmia tha thiết và vì vậy mà chàng hờ hững với Hêlêna, người chỉ yêu chàng. Chuyện thật là khó phân xử. Công tước Thizơx – người trị vì Aten – mặc dầu hiểu được các uẩn khúc của tình trường (vì ngài cũng đang ngây ngất trong hạnh phúc yêu đương với Hipolita – hoàng hậu người Amazôn) cũng đành chịu bó tay. Họ kéo nhau vào rừng chơi, hi vọng giữa cảnh thiên nhiên khoáng đạt tìm ra giải pháp. Cùng lúc đó có một nhóm thợ thủ công cũng vào đây tập một vở kịch. Rừng này do tiên vương Oberơn và tiên hậu Titania cai quản. Thông cảm với những đôi lứa yêu nhau, tiên ông sai Pơc – chú tiên đồng nghịch ngợm – làm nhiệm vụ xe duyên. Chú được trao cho lọ thuốc thần, nhỏ vào mắt người đang ngủ thì khi thức dậy người ấy sẽ yêu tha thiết người mà mình trông thấy đầu tiên. Chuyện tưởng sẽ được giải quyết tốt đẹp nào ngờ lại gây thêm rắc rối. Mở mắt ra hoàng hậu Titania lại trông thấy Bottơm – anh thợ thủ công đang đóng vai lừa, đội một cái đầu lừa. Và thế là quên mất Oberơn, Titania quấn quýt với con lừa. Hecmia thì giờ đây không yêu Laixandơ nữa mà yêu Đimitriơx còn Hêlena thì lại không tha thiết với Đimitriơx mà quay sang yêu Laixandơ. Ghen tuông ắt phải xảy ra. Ngay tiên vương cũng đau khổ vì bị bỏ rơi. Cuối cùng thì Pơc lại phải nhỏ thuốc thêm lần nữa để đôi nào trở về đôi ấy. Lần này thì Đimitriơx say đắm yêu nàng Hêlena. Trong những đôi lứa ấy Hêlena là người xứng đáng nhất với phần thưởng này. Vì xét về thực chất, thì vị thuốc thần xe kết mọi lứa đôi là tình yêu nồng nàn và chung thuỷ.

Đêm thứ 12 cũng chung một chủ đề tư tưởng ấy. Câu chuyện xảy ra trong thế giới trần gian này – ở Iliria – dưới bầu trời rực rỡ của phương Nam ngào ngạt hương hoa, vào những đêm trăng thì cảnh vật lại càng lung linh huyền ảo, chẳng khác gì thế giới của thần tiên.

Công tước Ocsinô say mê quận chúa Ôlivia đến khắc khoải đêm ngày. Chàng đang cần bạn tri kỉ để giãi bày tâm sự cũng như đang cần một sứ giả tình yêu làm cầu nối với Ôlivia. Vừa lúc đó thì Vaiola – một cô gái xinh đẹp cải nam trang và lấy tên mới là Xêzariô để đi tìm Xêbaxchian – anh trai nàng xuất hiện.

Tưởng lầm đó là một chàng trai, Ocsinô dốc cạn tâm can mình. Vaiola vô cùng xúc động trước mối tình nồng nàn say đắm của Ocsinô nên nhận làm thuyết khách cho chàng. Nàng đem hết tài năng ra thuyết phục Ôlivia. Khốn thay, đến lượt Ôlivia cũng lại nhầm tưởng Vaiola là trai thật và đem lòng yêu vị thuyết khách hơn là yêu công tước Ocsinô. Vaiola ở vào tình thế rất khó xử. Nàng vẫn phải giấu kĩ tông tích và càng chứng tỏ là trai thì càng khiến cho quận chúa say mê mình. Mà như vậy thì không làm tròn sứ mạng thuyết khách. Càng chứng kiến nỗi đau khổ của công tước Ocsinô bao nhiêu, Vaiola càng xúc động và yêu chàng bấy nhiêu.

Giờ đây, một mặt nàng vừa phải thuyết phục quận chúa, mặt khác nàng lại vừa run sợ, nhỡ quận chúa lại quay sang yêu công tước Ocsinô thì...

Sự xuất hiện của Xêbaxchian đã gỡ hết mọi mối tơ mành. Chàng và Vaiola là anh em sinh đôi, giống nhau đến nỗi quận chúa cũng nhầm. Khỏi phải nói là chàng sẵn sàng đáp lại tình cảm nồng nàn của quận chúa. Bấy giờ Vaiola cũng chẳng cần che giấu mình là gái giả trai cũng như che giấu lòng mình với Ocsinô nữa. Công tước cũng vô cùng sung sướng ngỏ lời cầu hôn nàng vì chàng thấy rõ Vaiola là người con gái chẳng những xinh đẹp, thông minh mà còn có tấm lòng hết sức cao quý.

Tiếng cười cất lên thật là hả hê, sảng khoái !

Bên cạnh những chàng trai, những cô gái đáng yêu này, Sêcxpia còn đưa thêm vào mấy nhân vật cốt để gây cười. Đó là ngài Tobi, chú của quận chúa Ôlivia, một nhân vật thuộc nòi Fanxtap, thích chè chén say sưa, ba hoa khoác lác, cậy thế cậy quyền... Đó là ngài Enđriu, người được Tobi đưa vào lâu đài và tiến cử với quận chúa như là kẻ cầu hôn nàng, là một nhân vật điên rồ thực sự hiếm thấy. Đó là Fextơ, vai hề nhộn nhất trong các vở kịch của Sêcxpia từ trước cho đến bây giờ. Buồn cười nhất, đó là Manvôliô, quản gia của quận chúa Ôlivia. Ở Manvôliô có thể tìm thấy những nét tính cách tiêu biểu cho tầng lớp trung gian đặc biệt này : nịnh trên, nạt dưới, hợm hĩnh mà ngu si lạ lùng. Những màn mà người ta bày trò cho hắn mắc lỡm, những cảnh trong đó hắn trổ tài chinh phục quận chúa Ôlivia (người ta tán rằng quận chúa "yêu" hắn !) thật là cười đến nôn ruột.

Cần nói thêm rằng trong hai vở *Giấc mộng đêm hè* và *Đêm thứ 12*, Sêcxpia đã thả cho hồn thơ mình cất cánh khi mô tả thiên nhiên, những cảnh đôi lứa hẹn hò, những tâm trạng vui buồn, chờ mong, hi vọng hoặc thất vọng v.v... Nhà thơ trữ tình đã nâng hai vở này lên tới đỉnh cao của hài kịch lãng mạn.

Chàng thương gia thành Vơnizơ chiếm một vị trí đặc biệt trong hài kịch của Sêcxpia. Tác giả kết thúc vở kịch bằng tiếng cười chào mừng thắng lợi. Mặc dầu vậy, hình ảnh của Saylôc với tâm địa độc ác, tàn nhẫn của hắn vẫn ám ảnh tâm hồn người xem, đè nặng lên họ không phải chỉ như một cơn ác mộng thoáng qua mà như một mối đe doạ khủng khiếp. Chuyện như sau : Antôniô là một thương gia giàu có và nổi tiếng hào hiệp ở Vơnizơ. Để giúp bạn là Baxaniô đến xứ Benmơn và cầu hôn nàng Porxia, Antôniô – vì không sẵn tiền mặt – đành phải đến vay Saylôc, một gã Do Thái chuyên cho vay lấy lãi nổi tiếng là keo kiệt và tàn nhẫn. Saylôc xưa nay vẫn căm ghét Antôniô vì theo hắn thì Antôniô đã làm hắn thua thiệt rất nhiều (chàng sẵn sàng cho vay không lấy lãi hoặc giúp đỡ tiền nong một cách hào phóng), hơn nữa chàng từng làm nhục hắn, nhổ nước bọt vào hắn, xúc phạm cả đến dòng giống hắn. Hắn thuận cho

Antôniô vay với điều kiện : nếu đến kì hạn mà chàng không trả đủ thì chàng phải để cho hắn xẻo 1/2 livrơ thịt trên người chàng, xẻo ở chỗ nào mà hắn muốn. Chuyện xảy ra theo như dự kiến của hắn : Antôniô không có tiền trả nợ. Hắn bèn kiện ra toà. Ở phiên tòa, mọi người đều khuyên hắn nên có lòng thương người nhưng hắn khăng khăng đòi phải thi hành bản cam kết, nghĩa là phải để cho hắn xẻo thịt Antôniô. Phiên toà bế tắc trong im lặng ngột ngạt. Giữa lúc đó Baxaniô về. Chàng nghe tin Antôniô lâm nạn nên vội vàng từ giã Porxia – giờ đây đã là vợ mới cưới của chàng – để về Vơnizơ cứu bạn. Chàng ném trả tiền cho Saylôc – Hắn từ chối. Chàng bèn trả cho hắn gấp đôi và có thể trả hắn gấp 10 lần để không còn dính dấp gì với hắn. Nhưng Saylôc vẫn kháng khăng từ chối tiền. Phiên toà lại bế tắc.

Bỗng xuất hiện một luật sư khôi ngô tuấn tú, theo sau là một viên thư kí cũng tuấn tú, khôi ngô.

Sau khi khuyên bảo Saylôc nên có lòng khoan dung và bị hắn bác bỏ, luật sư đề nghị toà cho Saylôc thi hành bản cam kết của đôi bên, nghĩa là hắn được quyền xẻo 1/2 livrơ thịt của Antôniô nhưng tuyệt đối không được làm đổ dù chỉ là 1 giọt máu của chàng. Saylôc ngớ ra trước điều kiện đó, hắn không tính hết mọi nhẽ nên đành chịu từ bỏ ý muốn trả thù, chỉ xin được trả đủ món nợ mà Antôniô vay hắn. Luật sư viện dẫn pháp luật của Vơnizơ và đề nghị toà chiếu theo luật trừng phạt đích đáng kẻ đã bằng lời nói và bằng hành động đe doạ đến tính mạng và tài sản của một công dân, hơn nữa lại là một công dân cao quý, là Antôniô. Toà tuyên án tống giam Saylôc, tịch thu toàn bộ tài sản của hắn.

Baxaniô mời luật sư và các bạn đến Benmơn để mừng thắng lợi và dự tiệc cưới dở dang (vì có phiên toà này) của chàng. Giữa tiệc vui mọi người mới vỡ lẽ rằng luật sư khôi ngô và tài giỏi nọ chẳng phải là ai khác mà chính là nàng Porxia xinh đẹp cải trang.

Khi viết vở hài kịch này, Sêcxpia muốn hướng sự chú ý vào nhân vật "chàng thương gia thành Vơnizơ", nhân vật mà ông nhằm đề cao, ca ngợi. Đó là Antôniô, con người "trọng nghĩa khinh tài". Chàng nổi tiếng và được quý trọng là vì thế. Như trong vở kịch đã kể : chàng sẵn sàng đem tài sản và cả tính mạng của mình ra giúp bạn. Chàng quý trọng tình yêu, tình bạn, tình người nói chung hơn là đồng tiền.

Tuy nhiên quá trình sáng tạo đã dẫn dắt ngòi bút nhà văn còn phải tập trung làm nổi bật hai nhân vật khác nữa : Porxia và Saylôc. Đây là hai nhân vật đối lập nhau kịch liệt. Họ đại diện cho hai quan niệm sống trái ngược nhau hoàn toàn.

Porxia và cùng với nàng là Antôniô, Baxaniô, Xôlaniô, Xaleriô, Graxianô, Lorenzô, Nêrixa, Jexica là những người đại diện cho chủ nghĩa nhân văn. Saylôc thì đại diện cho cái thế giới phản nhân văn. Hắn chẳng

có tình người nên không thuộc thế giới người mà thuộc thế giới của loài quỷ dữ. Sêcxpia đã hơn một lần gọi đích danh hắn là quỷ ác.

Một vài nhà phê bình cho rằng với việc xây dựng nhân vật Saylôc như vậy, Sêcxpia đã bộc lộ tư tưởng bài Do Thái của ông. Đó là một nhận định sai lầm, nếu không phải là sự cố tình xuyên tạc. Không ở đâu bằng ở ngay vở hài kịch này mà quyền làm người của người Do Thái lại được khẳng định rõ ràng đến thế, hùng hồn đến thế.

"Ta là một người Do Thái. Vậy người Do Thái không có mắt à ? Người Do Thái không có mặt mũi, tay chân như một giáo dân Cơ đốc à ? Về mùa hè nó không cảm thấy nóng à ? Nó cũng không cảm thấy rét trong mùa đông à ?

Khi các người đâm chúng ta, chúng ta không chảy máu sao ?...". Nói vắn tắt, đối với Sêcxpia người Do Thái phải được đối xử bình đẳng như mọi người.

Chàng thương gia thành Vơnizơ là một vở kịch cho đến nay vẫn còn nguyên giá trị. Trong vở hài kịch này, bên cạnh nhân vật Saylôc đen tối, ta lại thấy Jexica - con gái Saylôc - nổi hẳn lên như một hình tượng trong sáng, đáng yêu. Jexica không chịu nổi thói độc ác và keo kiệt của bố nên đã bỏ nhà ra đi, theo tiếng gọi của tình yêu. Nàng yêu Lôrenzô, một người Thiên chúa giáo. Nàng tuyên bố sẵn sàng từ bỏ tín ngưỡng cũ để làm vợ của chàng. Như vậy là trong tư tưởng của mình, Sêcxpia không có thành kiến về chủng tộc, về màu da, về tôn giáo. Là người theo chủ nghĩa nhân văn, ông không chấp nhận những gì chống lại con người. Các vở bi kịch mà chúng ta sắp nghiên cứu càng chứng tỏ điều đó.

3. BI KỊCH HAY LÀ TẦM CAO CỦA MỘT THIÊN TÀI

Như trên kia đã nói, giữa thời kì đang bị cuốn hút vào hài kịch và kịch lịch sử, Sêcxpia đã cho ra đời *Rômêô và Juliet*, rồi *Juliut Xêza*. Đó là hai vở bi kịch (*Juliut Xêza* cũng như các vở *Entôny và Clêôpat, Côraiôlanox* viết sau này về thực chất là những vở bi kịch lấy đề tài lịch sử). Điều này chứng tỏ tài năng đa dạng của nhà văn. Nó cũng chứng tỏ rằng ngay giữa lúc đang muốn công chúng vui cười thoả thích, ông vẫn cảm nhận được những mối nguy cơ đe doạ con người, mưu toan bóp nghẹt tiếng cười của nó, gây nên bao cảnh tang tóc đau thương, khiến nước mắt và cả máu còn phải đổ ra không ít. Năm tháng và cuộc đời sẽ ngày càng giúp ông thấy rõ hơn những gì trước đó mới chỉ là cảm nhận. Vì thế mà kể từ 1600 trở đi, ông đã sáng tác một loạt bi kịch mà chủ đề là cuộc đấu tranh khốc liệt giữa cá nhân và xã hội, trong đó những thế lực đen tối quyết tâm tiêu diệt tất cả những gì và tất cả những ai cản trở nó, chống lại tham vọng thống trị của nó. Điều làm cho Sêcxpia, với các vở bi kịch của mình, càng được công chúng thêm yêu mến, quý

trọng, là khám phá và phát hiện của ông về một thế lực đen tối mới, tuy đang trong quá trình sinh sôi nảy nở nhưng đã tỏ ra cực kì nguy hiểm, cực kì đáng lo ngại. Đó là đồng tiền và những kẻ nắm được nhiều tiền. Ông báo động rằng giờ đây nó đang vượt ra khỏi những giới hạn nhỏ hẹp kìm hãm nó để vươn tới địa vị thống trị những quốc gia, thậm chí nó còn mưu toan thống trị toàn thế giới, "biến cả thế giới thành một nhà tù". Ông đã lên tiếng tố cáo như vậy trong bi kịch *Hamlet*. Đến *Taimon ở Aten* ông tiếp tục vạch rõ thêm :

"... Vàng, hoàng kim óng ánh, quý giá vô ngần... Chỉ bấy nhiêu cũng đủ để đổi trắng thay đen, biến xấu thành tốt, biến kẻ gian thành người ngay, hèn hạ thành cao sang, già cả thành trẻ trung, khiếp nhược thành dũng cảm !...".

"Đó là cái gì ? Hỡi các đấng thần linh bất tử ?

Đó là một vật nó làm cho cha cố các vị và đệ tử của họ

Ngoảnh mặt làm ngơ đối với bàn thờ của các vị...

Tên nô lệ màu vàng ấy xây dựng và phá huỷ tôn giáo của các vị, làm cho những kẻ độc ác được hưởng phúc lành.

Làm cho những kẻ ghê tởm được tôn sùng, đặt bọn trộm cắp lên ghế nguyên lão.

Và làm cho bọn chúng được hưởng chức tước, danh vọng và được người quy lụy.

Nó làm cho mụ đàn bà goá già nua, tàn tạ thành cô dâu mới.

Thôi đi, đồ đáng đày vào địa ngục, đồ đĩ của loài người..."

Sêcxpia còn vạch rõ sự câu kết giữa thế lực cũ và mới, giữa phong kiến và tầng lớp xã hội mới sinh thành (mà sau này có tên gọi là tư sản). Sự câu kết đó càng khiến cho Hamlet của ông đau đớn nói rằng "Đan Mạch là nhà tù đen tối nhất" trong cái nhà tù thế giới này. Chính sự câu kết đó đang đẩy con người dần đến bờ vực thẳm. Những gì mà chủ nghĩa nhân văn hứa hẹn đem lại cho con người thì giờ đây đang bị các thế lực đen tối đó chà đạp một cách không thương tiếc. Bi kịch của ông phản ánh sự bế tắc và sự tan vỡ của chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng trước sức mạnh tàn phá của những thế lực phản nhân văn ấy. Nhưng Sêcxpia không hề truyền bá chủ nghĩa bi quan, chủ nghĩa thất bại. Ông tin tưởng ở con người, ở thiên hướng vươn tới cái Chân, cái Thiện, cái Mĩ của con người, ở khả năng vô tận của nó, ở lí trí sáng suốt của nó, ở lương tri của nó. Hamlet và Ôphêlia, Ôtelô và Đexđêmôna, Lia và Cordêlia của ông tuy đều phải chết oan uổng nhưng đó là những cái chết đầy sức mạnh tố cáo, những cái chết kêu gọi tinh thần đấu tranh cho sự sống.

Cái gì làm nên sức mạnh nghệ thuật của bi kịch Sêcxpia ?

Ngoài những khám phá, phát hiện và dự báo thiên tài như trên vừa nói còn có vấn đề tài năng thể hiện. Nói đúng hơn thì sức mạnh nghệ thuật của bi kịch Sêcxpia trước hết chính là ở tài năng thể hiện các khám phá, phát hiện và dự báo đó.

Sêcxpia có cái năng khiếu kì diệu là chọn đúng và xác định được ngay ngôn ngữ thích hợp nhất, đắt nhất để thể hiện điều mà ông muốn nói. Là nhà soạn kịch, ông có thể lựa chọn giữa bi kịch với hài kịch hoặc với kịch lịch sử. Cả ba thể loại này ông đều đã thử thách qua và đều tỏ ra có biệt tài làm chủ chúng, điều khiển chúng theo ý mình. Nhưng đến lúc này, để thể hiện những khám phá, phát hiện và dự báo lớn lao, sâu sắc nhất của mình, ông chọn thể loại bi kịch. Không chỉ dứt khoát chọn bi kịch, ông còn thấy rõ là ở đây phải trộn lẫn cái bi với cái hài, cái bi với cái hùng, cả cái cao cả với cái ti tiện... Tại sao vậy ?

Vì các vấn đề mà ông đề cập đến là những vấn đề lớn lao và nghiêm trọng liên quan đến vận mệnh của con người nói chung, của hôm nay và của cả ngày mai nữa. Hài kịch hoặc kịch lịch sử do tính chất và đặc điểm của chúng, không thích hợp để thể hiện những cái đó. Ngay cả bi kịch truyền thống với quan điểm tách biệt cái bi với cái hài, bi kịch với hài kịch, với các yêu cầu về việc đảm bảo tính duy nhất về hành động và về thời gian... cũng không còn đủ sức để thể hiện những vấn đề mới mẻ và lớn lao đến thế. Và ta thấy Sêcxpia chẳng những đã phá vỡ những giới hạn ngặt nghèo, cũ kĩ mà còn sáng tạo ra những biện pháp mới, mở ra những chân trời bao la cho nghệ thuật nói chung.

Hãy xem ông trộn lẫn cái bi với cái hài trong các vở kịch, mà rõ nhất là trong *Hamlet* và *Vua Lia*. Ở *Hamlet* và ở *Ôtelô* thì cái bi với cái hùng, cái cao cả với cái ti tiện được ông thể hiện mới tài tình làm sao ! Ông thường dẫn dắt nhân vật và tình huống đi trên đường ranh giới vô hình, mong manh mà vẫn tồn tại giữa cái bi với cái hài. Ông đã dẫn nhân vật đi trên con đường chênh vênh ấy mà không hề để chúng sảy chân, vấp ngã hoặc bước nhầm sang phía bên kia. Nhưng vì ranh giới giữa cái bi với cái hài thật quá mong manh nên cho đến nay giới nghiên cứu vẫn đôi khi phân vân tự hỏi : liệu nên xếp vài vở kịch của ông vào thể loại gì, vào bi kịch hay là vào hài kịch. *Taimơn ở Aten, Ăn miếng trả miếng, Tơrôilơx và Crexida... ?*

Một phương diện đặc sắc khác của nghệ thuật bi kịch của Sêcxpia là nghệ thuật tạo dựng và dẫn dắt hành động kịch. Sêcxpia có biệt tài trong việc chuyển một câu chuyện cũ thành kịch. Muốn làm công việc đó thì phải quan tâm trước hết đến việc tạo dựng và dẫn dắt hành động kịch. Ở kịch lịch sử hoặc ở hài kịch, ông cũng đã làm tốt công việc ấy. Tuy nhiên đến bi kịch thì tài năng này càng phát huy hết sức mạnh của ngòi bút ông.

Hãy xem ông đặt nhân vật của mình vào tình huống bi kịch và dẫn dắt chúng qua các tình huống đầy mâu thuẫn, để chúng đối đầu với các tình huống ấy và đối địch lẫn nhau ; chẳng những thế mà còn để chúng tự bộc lộ những mâu thuẫn bên trong của chúng... thì mới thấy hết công phu tạo dựng nên hành động kịch của ông. Tình huống trước làm nảy sinh xung đột, những xung đột này lại làm nảy sinh mâu thuẫn mới xô đẩy nhân vật vào trong những tình huống mới... cứ thế, lớp mâu thuẫn trước gọi lớp mâu thuẫn tiếp theo. Vì vậy mà hành động trong các bi kịch của Sêcxpia diễn ra như một chuỗi những mâu thuẫn và xung đột căng thẳng, khẩn trương, cuồn cuộn như cơn gió lốc.

Hành động kịch của Sêcxpia duy nhất nhưng không phải là đơn nhất. Bên cạnh hành động chính, ông thường đưa thêm hành động phụ nhằm mở rộng và khoét sâu thêm mâu thuẫn, khiến cho tấn bi kịch mà ông trình bày càng mở rộng thêm về kích thước, quy mô, càng gay gắt thêm về tính chất, mức độ.

Nhưng thành tựu nổi bật nhất, cống hiến xuất sắc nhất của bi kịch Sêcxpia là nghệ thuật điển hình hoá.

Như trên đã nói, Sêcxpia thường đặt nhân vật của ông vào một chuỗi những tình huống đầy mâu thuẫn, phức tạp, do đó mà toàn bộ tính cách của nó bộc lộ ra hết, bản chất của nó cũng được phơi bày rõ rệt. Trong khi xây dựng nhân vật, ông rất chú ý đến việc mổ xẻ nó, phân tích cái quá trình diễn biến tâm lí của nó trước mỗi tình huống mà nó gặp phải. Ông quan tâm mô tả không phải chỉ "cái việc mà nhân vật làm" mà đến cả "cái cách mà nhân vật làm" nữa. Chính nhờ vậy mà nhân vật của ông được cá tính hoá cao độ. Trong cái thế giới đông đúc mà ông miêu tả trong kịch của mình, mỗi nhân vật là một cá thể xác định, là "con người này" (chữ dùng của Ăngghen). Nhưng con người đó, với sự đa dạng phong phú, phức tạp trong tính cách của nó, lại không phải là một con người cá biệt, nó phản ánh được tâm lí, tính cách của một kiểu người, một lớp người nhất định. Nói khác đi, nó đã được điển hình hoá. Với Sêcxpia, cái cốt lõi của nghệ thuật điển hình hoá nhân vật chính là nghệ thuật điển hình hoá tính cách của nó. Rômêô và Juliet yêu nhau say đắm và thuỷ chung, không được hưởng hạnh phúc dưới ánh mặt trời thì họ sẵn sàng chết cạnh nhau, chết cùng một nơi, cùng một lúc để mãi mãi gần nhau, chẳng hề đắn đo, lưỡng lự, chẳng mảy may luyến tiếc... Chính vì vậy mà mối tình của họ – ngoài ý nghĩa bi kịch của nó – mãi mãi vẫn là mối tình tuyệt đẹp, nói lên đầy đủ nhất, sâu sắc nhất tình yêu của lứa tuổi mới vào đời. Tính cách Hamlet lại thuộc về một dạng khác hẳn. Rất khó "đọc" hết được tính cách này. Nó phức tạp đến mức kì ảo. Hamlet cũng cùng ở trang lứa với Rômêô, cũng đang yêu. Nàng Ôphêlia cũng có những nét gần gũi với Juliet, nàng yêu Hamlet. Ấy thế mà hai mối tình này lại khác hẳn nhau. Cái gì làm nên sự khác biệt ấy ? Chính tính cách của họ

quy định tất cả : tình yêu của họ, những khổ đau của họ, cái chết của họ. Khỏi cần nhắc lại rằng tính cách, dưới ngòi bút của Sêcxpia, chịu sự tác động của hoàn cảnh nhưng cũng không hề thụ động để hoàn cảnh chi phối. Trong khi xây dựng nhân vật, Sêcxpia luôn luôn chú ý đến hoàn cảnh, cả hoàn cảnh chung (xã hội, đất nước, thời đại) lẫn hoàn cảnh riêng (gia đình, cá nhân và những mối quan hệ hẹp). Ông không mô tả nhiều cái hoàn cảnh đó, chỉ cần đôi nét tiêu biểu ông nêu bật bản chất. Cái tài tình là chỉ qua một đôi nét khéo chọn đó, ông đã làm nổi rõ vừa cái chung, vừa cái riêng ; tóm lại ông đã xây dựng được hoàn cảnh điển hình. Từ trong hoàn cảnh điển hình đó, đã nảy sinh các tính cách điển hình. Và đó chính là cống hiến của Sêcxpia cho chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng mà bi kịch của ông đã góp phần chủ yếu.

a) "Rômêô và Juliet"

Rômêô và Juliet là vở bi kịch đầu tay của Sêcxpia, ra đời giữa lúc mà ông đang hào hứng sáng tác kịch lịch sử, hài kịch và đang gặt hái những thành công vang dội với hai thể loại này. Ngay lập tức công chúng nước Anh mà trước hết là ở Luân Đôn, đã chào đón nó hết sức nồng nhiệt. Vở bi kịch đã gây xúc động chưa từng thấy trên kịch trường và trong dư luận. Từ đó đến nay *Rômêô và Juliet* đã được lịch sử sân khấu thế giới nói chung thừa nhận là một trong những kiệt tác hàng đầu.

Toàn bộ nội dung vở bi kịch đã được Sêcxpia giới thiệu trong lời giáo đầu :

Ngày xưa, ở thành Vêrôna tươi đẹp(1)
Có hai nhà thuộc dòng thế phiệt trâm anh
Mối thù xưa bỗng gây cảnh bất bình
Máu lương thiện khiến tay người lành nhuộm đỏ
Số phận éo le, thâm thù hai họ
Lại khéo xui sinh hạ đôi tình nhân
Mối tình si thê thảm muôn phần
Chôn câu hận, chỉ còn đành một thác
Tình lứa đôi thảm thương tan nát
Trên xác con cha mẹ mới quên thù
Chuyện thương tâm trình diễn đôi giờ
Xin quý vị rán xem và chiếu cố
Sức mọn tài hèn, chúng tôi xin gắng trổ(2)

---

(1) Mới đây đã xảy ra một chuyện ở Italia, một thành phố khác lên tiếng giành cho mình niềm "vinh dự" là nơi đã xảy ra câu chuyện thương tâm mà xưa nay thành Vêrôna được nhận lầm !

(2) Tất cả những trích dẫn về *Rômêô và Juliet* chúng tôi đều lấy từ bản dịch của Đặng Thế Bính trong *Tuyển tập kịch Sêcxpia*, Văn hoá, Hà Nội.

Câu chuyện về mối tình oan trái, bi thảm của Rômêô và Juliet vốn là câu chuyện có thật, từng xảy ra ở Italia dưới thời Trung cổ. Nó đã được một số nhà văn, nhà thơ Italia ghi chép lại, nhuận sắc thêm, nhờ vậy mà khá phổ biến, không những ở Italia mà còn ở Pháp, ở Tây Ban Nha qua các bản dịch hoặc phỏng tác của một số cây bút ở hai nước này. Ví như Pie Boatô (Pierre Boisteau) là người đã dịch ra tiếng Pháp thiên truyện bằng văn xuôi của nhà văn Italia Matêô Banđelô xuất bản năm 1554. Nhà thơ trẻ người Anh là Actơ Bruc (Arthur Brooke) có thể là đã dựa vào bản dịch tiếng Pháp để biến câu chuyện này thành một truyện bằng văn vần dài ngót 3000 câu.

Chắc là Sêcxpia đã đọc thiên truyện ấy của Bruc hoặc đọc bản dịch của Boatô và câu chuyện tình bi thảm đó đã gây cho ông xúc động. Ông đã mượn cái cốt của câu chuyện và dựng thành vở bi kịch. Dưới ngòi bút tài hoa của ông, *Rômêô và Juliet* trở thành bất tử, khiến cho công lao của những người đi trước cũng được biết đến, được ghi nhận như là đã góp phần vào sự ra đời của thiên kiệt tác. Sêcxpia thường trả món nợ văn chương một cách hậu hĩ. Ông luôn luôn trả nhiều hơn những gì ông đã vay.

Để cho câu chuyện tình oan trái ấy càng thêm thương tâm, càng gây phẫn nộ, ông đã dồn hết sự thông cảm, sự đồng tình của mình cho đôi uyên ương. Ông đã biến nó trước hết thành một bản tình ca say đắm nhất, dũng cảm và bất khuất vô cùng, dám đạp lên hận thù và lễ giáo phong kiến để giành lấy quyền tự do yêu đương và hưởng hạnh phúc đôi lứa. Sức cuốn hút của vở kịch trước hết là ở đó. Cái chất men ngây ngất của bản tình ca đã được ngòi bút nhà thơ làm dậy lên nồng nàn, say đắm.

Nhưng đôi uyên ương đã phải chết oan uổng. Hận thù và lễ giáo phong kiến đã giết họ. Bản án mà ông tuyên cáo thật rõ ràng đanh thép. Ông truyền vào đó tất cả sự căm giận, sự phẫn uất của mình. Ông muốn kêu gọi sự trả thù. Người còn sống hãy trả thù cho những kẻ chết oan. *Rômêô và Juliet* khơi trúng một nỗi đau khá triền miên, dai dẳng, đã và vẫn còn gây nhức nhối cho xã hội loài người. Hận thù, những thành kiến, tệ phân biệt chủng tộc, màu da, đẳng cấp, tôn giáo, tiền tài, địa vị đã và vẫn còn ngăng trở, chia cắt, giết chết bao nhiêu là đôi lứa yêu nhau. Nhiều tấn bi kịch Rômêô và Juliet mới vẫn xảy ra. Câu chuyện cổ "trên xác con cha mẹ mới quên thù" đâu phải đã được nhận thức như là một bài học xương máu ? Sức mạnh tố cáo, giá trị cổ vũ đấu tranh của vở bi kịch vì vậy thật là to lớn và lâu dài.

Cái bi trong *Rômêô và Juliet* không nằm trong tính cách, không do tính cách nhân vật quy định. Cái bi ở đây do hoàn cảnh gây ra, xô đẩy hai nhân vật trung tâm, vào chỗ chết. Vì vậy vở *Rômêô và Juliet* vẫn

thuộc phạm trù bi kịch kiểu cũ. Bản thân môtíp hận thù mà nó coi là nguyên nhân chủ yếu gây nên tấn bi kịch cũng là môtíp quen thuộc của bi kịch truyền thống từ trước đến bấy giờ.

Tuy nhiên Sêcxpia cũng đã chú ý đổi mới bi kịch này bằng một số biện pháp đáng kể.

Về hành động kịch, ông không tự trói tay mình vào luật ba duy nhất. Thời gian ở đây tuy được dồn lại để làm tăng thêm tính chất gay gắt của mâu thuẫn nhưng cũng phải diễn ra trong bốn ngày đêm. Địa điểm cũng luôn luôn thay đổi. Hành động kịch khi diễn ra trong nhà, khi ở ngoài vườn họ Capiulet, hoặc trên đường phố, hoặc trong hầm mộ...

Sêcxpia cũng phá vỡ quy luật nghiệt ngã phân biệt bi kịch với hài kịch, không cho phép trộn lẫn cái bi với cái hài trong một vở kịch. Ông đã đưa nhiều yếu tố hài vào trong vở bi kịch này. Thậm chí đưa hẳn một số cảnh tràn đầy một không khí lạc quan, vui vẻ vào trong đó. Những cảnh có vai nhũ mẫu là một ví dụ. Đây là một nhân vật gần gũi với hài kịch hơn là với bi kịch. Đáng lưu ý hơn nữa là việc ông chăm chút gây dựng bầu không khí rạo rực, ngào ngạt nhựa sống, chất men, nhằm bao bọc, chở che, ủ ấp đôi uyên ương chống lại bầu không khí hận thù đang tìm mọi kẽ hở để ùa vào, đầu độc tất cả. Và nhiều lúc ông đã để cho bầu không khí trong lành kia thắng thế. Như khi đôi uyên ương trao gửi lời hẹn ước dưới trăng hoặc như khi tu sĩ Lôrân làm lễ xe duyên cho họ. Những lúc ấy cái bi đã bị đẩy lùi, nhường chỗ cho một không khí chứa chan niềm vui và hạnh phúc.

Nổi bật lên trong vở là nhân vật Juliet. Đó là một cô gái lần đầu bước vào ngưỡng cửa của tình yêu. Cô đang sống hồn nhiên vô tư lự thì nó đến bất ngờ như tiếng sét lúc trời quang. Cô nghe trái tim mình rạo rực ; cô bèn đi theo tiếng gọi của trái tim mình, tự phó thác hoàn toàn cho nó dẫn dắt. Lí trí dù có lúc lên tiếng báo động nguy cơ thì cũng chỉ làm gợn lên một thoáng băn khoăn xen lẫn một chút hờn dỗi số phận éo le.

"Ôi Rômêô, hỡi Rômêô ! Sao chàng lại mang tên đó nhỉ ?" và, ngay lập tức, con tim nàng lên tiếng :

"Chỉ có tên họ chàng là thù địch của em thôi ! Nhưng nếu chàng là họ Mơntêghiu thì chàng vẫn là chàng... Cái tên nào có làm gì ? Bông hồng kia, giá gọi bằng một tên khác thì hương thơm cũng vẫn ngạt ngào...".

Cái ngây thơ, hồn nhiên, trong trắng đã khiến cho hình tượng Juliet trở thành hình tượng người thiếu nữ yêu đương đẹp nhất trong văn học thế giới xưa nay. Nhưng không phải chỉ có vậy. Juliet còn là cô gái thuỷ chung và kiên cường, dũng cảm hiếm có. Khi đã yêu, cô yêu hết mình, tin cậy trao gửi cả tâm hồn lẫn thể phách cho tình yêu, không mảy may

đắn đo, do dự. Cô dám vượt lên hận thù và lễ giáo để gắn bó với người cô yêu. Cô sẵn sàng uống liều thuốc ngủ rồi vào nằm trong hầm mộ để chối từ làm vợ người khác và đợi người yêu trở về. Và khi tỉnh dậy thấy Rômêô đã chết bên mình, Juliet liền tự vẫn.

Bi kịch *Rômêô và Juliet* tuy kết thúc với hai cái chết của đôi uyên ương nhưng không hề gợi lên tâm lí bi quan tuyệt vọng. Về mặt tinh thần, đôi uyên ương này đã chiến thắng và chiến thắng đến hai lần. Khi còn sống họ đã bất chấp mọi cản trở, tiến hành hôn lễ và thành vợ thành chồng ; khi chết họ cùng chết bên nhau và cái chết của họ mới đủ sức giải được mối hận thù dai dẳng. Chính vì vậy mà *Rômêô và Juliet* được gọi là một vở "bi kịch lạc quan". Cái chết của đôi trai tài gái sắc đem lại niềm tin và hi vọng, đó là cái chết gieo mầm sự sống.

b) "Hamlet"

Lecmantôp, nhà thơ Nga nổi tiếng thế kỉ XIX từng say sưa ca ngợi : "Nếu như Sêcxpia vĩ đại thì đó là ở *Hamlet*. Nếu như Sêcxpia thật là Sêcxpia, một thiên tài vô cùng rộng lớn, đi sâu vào lòng người và những quy luật của vận mệnh, một thiên tài độc đáo, nghĩa là một Sêcxpia không ai bắt chước được, thì đó chính là ở *Hamlet*".

Không thể kể ra hết những lời ca ngợi vở bi kịch kiệt tác này. Suốt mấy trăm năm qua nó vẫn sống động trên sân khấu với nhiều cách dàn dựng khác nhau. Nhiều đạo diễn, diễn viên nhờ vậy mà nổi tiếng. Nhiều bộ phim cho màn ảnh lớn cũng như cho màn ảnh nhỏ đã được quay và phổ biến rộng khắp thế giới. Các nhà nghiên cứu, lí luận, phê bình, giáo sư, sinh viên đại học... không ngừng đào sâu vào vở kịch nhằm khám phá, phát hiện những gì còn ẩn giấu trong đó. Sự phong phú của *Hamlet* hầu như là vô tận. Nhưng do chỗ đứng, cách nhìn nhiều khi khác nhau nên có nhiều cách nhận định, đánh giá vở bi kịch rất khác nhau, thậm chí trái ngược nhau.

Ví như có người chỉ nhìn thấy ở đây một câu chuyện trả thù đẫm máu. Số khác cho rằng Sêcxpia muốn mổ xẻ phân tích một kiểu người yếu đuối, mang tâm trạng hoài nghi bi quan, chán đời, sản phẩm của một hoàn cảnh bất như ý. Cũng không hiếm những người không thấy hoặc không muốn thấy ý nghĩa chính trị, xã hội của vở kịch. Ngược lại, một số khác lại chỉ đề cao ý nghĩa này và cho rằng đây là tác phẩm mang đậm tính chất tự thuật, Sêcxpia kí thác vào đây nhiều tâm tư của mình.

Cốt truyện của vở *Hamlet* được Sêcxpia mượn từ một truyện dân gian xứ Jơtlan, từng được Xăcxô Gramaticux, một tu sĩ Đan Mạch ghi chép lại bằng tiếng Latinh và đưa vào cuốn *Truyện lịch sử Đan Mạch* (Historia Danica) của ông ta (1185) như sau : Ở xứ Jơtlan xưa có hai anh em : Oroenđin (Horwendil) và Feng (Feng). Oroenđin là một chiến binh tài ba

đã thắng vua Na Uy trong một cuộc đấu tay đôi và sau đó lấy Ghenruta, công chúa Đan Mạch làm vợ. Vua Đan Mạch chết, ngai vàng được truyền lại cho Oroendin. Ganh ghét với người anh được số phận ưu đãi, Feng đã giết Oroendin và lấy chị dâu rồi lên ngôi vua. Amlet (Amleth) con trai của Oroendin bèn giả điên để tự cứu. Nhưng Feng vốn đa nghi, hắn không tin là Amlet điên thật. Hắn sai người theo sát dò la chàng. Thoạt tiên hắn dùng kế mĩ nhân, phái một cô gái đẹp theo chàng, nhưng cô ta lại đem lòng yêu chàng, mặt khác Amlet rất khéo đóng vai điên dại để đánh lừa nên mưu kế này thất bại. Một cận thần của Feng bèn hiến kế : nếu nhà vua bố trí để cho hoàng hậu gặp riêng Amlet và cho phép y được nấp kín sau bức màn trong phòng của hậu để theo dõi thì chắc chắn y sẽ biết rõ Amlet điên thật hay điên giả. Nhà vua nghe theo gian kế đó. Nhưng Amlet đã phát hiện ra tên do thám và thọc kiếm qua bức màn, kết liễu đời hắn. Chàng vạch cho hậu thấy rõ tội lỗi và những sai lầm của bà đồng thời cho bà biết ý định báo thù tên chú gian ác, bỉ ổi. Sau sự việc này, Feng bèn phái Amlet sang Anh công cán. Y đã sai hai đứa tay chân mang theo một mật thư yêu cầu vua Anh giết chết Amlet. Trên đường sang nước Anh Amlet phát hiện ra bức mật thư, chàng sửa lại nội dung, yêu cầu vua Anh hãy chém đầu hai tên mang thư đồng thời xin gả công chúa cho hoàng tử Amlet. Không quên thù cha phải trả, sau một năm nán lại ở Anh quốc, Amlet tạm biệt vợ, lên đường về nước. Đến kinh thành, chàng bắt gặp Feng cùng lũ nịnh thần đang yến tiệc linh đình. Chàng chờ cho bọn chúng say rồi phóng lửa đốt phòng tiệc. Feng toan chạy trốn thì chàng đuổi theo và đâm chết. Sau đó chàng ra trước công chúng kể rõ sự tình và được suy tôn làm vua xứ Jotlan.

Rõ ràng đây là một câu chuyện báo.thù rất tiêu biểu ở Bắc Âu, vùng bán đảo Xcăngđinavơ. Đến năm 1582, Luy đơ Belơforet (Louis De Belleforest) một nhà văn Pháp đã đưa chuyện này vào tập V của cuốn *Những truyện bi thảm* của mình. Belơforet nhấn mạnh thêm tính chất vô đạo đức của Feng bằng cách mô tả y đã yêu chị dâu trước, rồi sau đó giết anh ruột của mình để vừa cướp ngôi vừa cướp vợ của anh. Tình tiết này chưa hề được Gramaticux lưu ý nhưng lại được những người viết sau Belơforet rất đồng tình, tán thưởng, coi đó là tội loạn luân mà Feng đã cố tình vi phạm.

Vào khoảng những năm 80 thế kỉ XVI, khi kịch trường Anh bắt đầu sôi động, câu chuyện Amlet được đưa lên sân khấu Anh. Có phần chắc là Thômơx Kit – cây bút nổi tiếng, tác giả vở bi kịch rùng rợn *Tấn thảm kịch Tây Ban Nha* là người đầu tiên đã soạn vở *Hamlet*. Đáng tiếc là vở này chưa được in ra và vì vậy chỉ biết là nó đã từng có mặt trên sân khấu qua một đôi lời bình phẩm của một vài cây bút cùng thời. Tuy nhiên với tài năng của mình, hẳn chắc rằng Kit đã phải gia công nhiều để biến một chuyện kể bằng văn xuôi thành kịch, hơn nữa thành một bi kịch có

để lại tiếng vang. Theo một số nhà nghiên cứu thì để cho phù hợp với quan niệm về bi kịch thời bấy giờ, Kit đã để cho Hamlet chết chứ không phải là chiến thắng hoàn toàn như Gramaticux và Belơforet đã kể. Kit còn sáng tạo thêm nhân vật hồn ma vua cha Hamlet hiện về kêu gọi trả thù, đã đưa tình tiết gánh hát diễn vở kịch kể về một vụ mưu sát tương tự như vụ Feng giết anh ruột của hắn vào trong vở...

Có thể nói rằng Sêcxpia đã thừa hưởng được khá nhiều ở những người đi trước, từ cốt truyện đến những tình tiết cơ bản. Nhưng vở *Hamlet* của ông thực sự là một sáng tạo kì tài của riêng ông, nhờ vậy nó mới vượt khỏi thời gian, không gian, sừng sững vươn cao như một quả núi. Nhờ có nó mà ngày nay người ta mới biết đến những sáng tạo trước đó của Gramaticux, của Belơforet và của Kit...

Cống hiến to lớn của Sêcxpia là đã cải biến câu chuyện trả thù ngày xưa thành một vở kịch phản ánh sâu sắc đặc trưng của thời đại ông, nói lên được những nỗi băn khoăn trăn trở về lẽ sống, về ước vọng của con người thời đại ấy một cách vô cùng thống thiết. Đó là một tác phẩm kết hợp tuyệt vời giữa thi ca và triết học, giữa nghệ thuật và tư tưởng, giữa sân khấu và cuộc đời.

Xuất phát từ quan niệm : "Mục đích của nghệ thuật sân khấu, trước kia cũng như ngày nay đều thế cả, là giơ cao một tấm gương ra trước tự nhiên để phản ánh bộ mặt thật của thời đại mình sao cho thật đúng hình dáng và đặc điểm của nó, mặt tốt cũng như mặt xấu của nó, những đòi hỏi bức thiết của nó". Sêcxpia đã phanh phui ra ánh sáng một thời đại mà ông lên án là "đảo điên, tan tác", một thế giới mà ông tố cáo là "một thế giới nhà tù" trong đó Đan Mạch của Hamlet (ám chỉ nước Anh của ông) là "nhà tù đen tối nhất". Tuy nhiên, giữa thời đại đảo điên ấy, trong cái thế giới nhà tù ấy, giữa xã hội nhà tù ấy, vẫn có những con người xứng đáng với danh hiệu Con người – như Hamlet – đã dũng cảm chiến đấu để "xây dựng lại cho nó ngay ngắn, vững vàng" để giành lại Tự do và lập lại công lí, dù biết rằng mình có thể phải hi sinh. Nhà thơ tuy có ngậm ngùi thương tiếc nhưng đã lớn tiếng ca ngợi những con người như Hamlet rất xứng đáng với danh hiệu là Chiến sĩ :

Xin bốn vị tướng quân
Hãy khiêng Hamlet như khiêng một người chiến sĩ
Đặt lên long sàng
Bởi chưng nếu lên ngôi trị vì
Người ắt chứng tỏ là một đấng quân vương cao quý nhất
Khi rước người đi
Nhạc binh và nghi thức dành cho người chiến sĩ
Sẽ tấu lên vì người khúc tráng sĩ ca.

(Đoạn kết *Hamlet*)

Đó chính là chủ đề tư tưởng đồng thời là cảm hứng chủ đạo của Sêcxpia khi viết vở bi kịch *Hamlet*.

Tuy nhiên một kiệt tác như *Hamlet* bao giờ cũng chứa đựng trong bản thân nó cả một kho vô tận những vấn đề phong phú, phức tạp đến kì lạ của cuộc sống. Được cặp mắt của thiên tài nhận thức, được ngòi bút của thiên tài phản ánh, cái thế giới phong phú, phức tạp lạ kì ấy giờ đây hiển hiện lên trước mắt ta trong ánh sáng mới, tinh khôi, nó dẫn dắt ta ra khỏi cái mê cung mà bản thân cuộc sống vốn dĩ là như thế.

Thi hào Gơt khi nói về kịch của Sêcxpia đã không kìm nén nổi sự xúc động đến bàng hoàng, ngây ngất : "Tôi không nhớ có quyển sách nào, hay có biến cố nào trong đời sống của tôi mà lại gây cho tôi một ấn tượng mãnh liệt như là những vở kịch của Sêcxpia... Đó không phải là tác phẩm thơ nữa. Khi đọc nó, người ta sợ hãi thấy trước mắt ta là quyển sách của vận mệnh con người và người ta nghe cơn lốc của cuộc sống đang lật mạnh các trang"...

Ông viết tiếp : "Nếu như chúng ta cho rằng Sêcxpia là một trong những nhà thơ vĩ đại nhất thì tức là chúng ta đã thừa nhận rằng không có mấy người nhận thức thế giới được như ông nhận thức, không có mấy người biết nâng độc giả đến sự nhận thức thế giới như vậy. Thế giới đối với chúng ta hoàn toàn trong suốt, đột nhiên chúng ta thấy bộc lộ ra đạo đức và tật xấu, cái vĩ đại và cái nhỏ bé, cái cao quý và cái thấp hèn và tất cả những điều này bằng những phương tiện đơn giản nhất. Tất cả cái gì bay trong không khí khi diễn ra những biến cố lớn của thế giới, tất cả những cái gì hiện ra trong những phút kinh khủng, tất cả những cái gì mà chúng ta sợ hãi, lo giấu kín trong lòng, ở đây đều lộ ra một cách tự do và tất yếu, chúng ta nhận thức được chân lí cuộc sống và bản thân chúng ta không hiểu bằng cách nào mà chúng ta lại nhận thức được".

Những lời vừa được dẫn ra trên đây tuy viết về kịch của Sêcxpia nói chung nhưng cũng chính là viết về *Hamlet*, vì nói về kịch của Sêcxpia trước hết phải nói đến *Hamlet*.

Cái chết đột ngột của vua cha, sự tái giá vội vàng của mẹ với chú ruột của chàng đã khơi lên nhiều mối nghi ngờ, đau khổ trong tâm tư Hamlet. Chàng nghi ngờ cái nguyên nhân gây ra cái chết đột ngột của cha vì chàng thấy đám cưới của mẹ chàng với chú ruột diễn ra gấp gáp quá. Chàng đã từng chua chát giễu cợt sự vội vàng này : "Để tiết kiệm mà !... Thịt quay trong đám tang đem dùng làm đồ nguội trong đám cưới !". Nhưng mối hoài nghi của chàng không dừng lại ở cái chết của cha. Việc mẹ chàng tái giá vội vàng khiến chàng hoài nghi sự thuỷ chung cũng như tình yêu của người phụ nữ nói chung. Lại một lần nữa chàng chua

chát giễu cợt : "Nhẹ dạ, tên gọi của mi là đàn bà mới đúng !". Mà đây đâu phải chỉ có sự nhẹ dạ ? Vì cuộc hôn nhân giữa mẹ với chú ruột đâu phải là chuyện bình thường ? Đạo lí xưa nay coi đó là tội loạn luân. Ấy thế mà cả mẹ lẫn chú đều nhởn nhơ, đắc ý, ngày đêm phè phỡn trong yến tiệc và đắm đuối trong chăn gối loạn luân ấy. Họ lại còn khuyên chàng nên vất bỏ bộ mặt rầu rĩ đau thương mà tận hưởng lạc thú ở cõi đời như họ. Đoạn đối thoại dưới đây nêu bật lên hai quan niệm sống, hai thái độ về nhân sinh.

"Hậu : Con há chẳng biết đó (cái chết của vua cha Hamlet) là luật chung của tạo hoá, cái gì có sống ắt phải có chết.

Hamlet : Đúng thế, đó là luật chung mà !

Hậu : Đã thế sao con vẫn coi hình như là chuyện lạ lùng ?

Hamlet : "*Hình như*" ư ? Tâu lệnh bà ! Không, *thực chứ*, con nào biết chuyện hình như, vì người ta có thể đóng kịch ra như thế !".

Sự khác biệt giữa *hình như* với *thực chứ* là sự khác biệt giữa hiện tượng và bản chất. Nếu hoàng hậu và những kẻ cùng quan điểm với bà coi cái chết của nhà vua cũng như việc bà đi bước nữa với Clôđiux là chuyện bình thường thì ngược lại Hamlet coi đó là chuyện lạ lùng. Chàng khẳng định rõ ràng như vậy và vạch ra rằng cái gọi là "hình như" là cái mà "người ta có thể đóng kịch ra như thế", còn ở chàng thì tất cả đều thật. Chàng không thể nào chấp nhận sự giả dối. Vì sự giả dối thường vay mượn cái hình thức bề ngoài để che giấu cái bản chất đích thực bên trong.

Từ đây hình tượng Hamlet ngày càng lớn cao lên mãi. Từ nỗi đau khổ của riêng mình, Hamlet nhìn rộng ra xã hội và thế giới. Nỗi đau của chàng không ngừng lớn lên : chàng đau nỗi đau chung của con người thời đại mình : một "thời đại đảo điên, tan tác" đã biến "Đan Mạch của chàng thành một ngục thất ghê tởm" và biến cả "thế giới" thành "một nhà tù đen tối". Nhận thức về nhà tù là sự ý thức được nỗi đau khổ lớn nhất của con người. Bởi lẽ : "Không có gì quý hơn độc lập, tự do". Nhận thức này, sự phát hiện này đã dẫn dắt "hoàng tử Hamlet" đến với nhân dân và nhân loại, làm cho chàng hoà mình vào nhân dân và nhân loại đang đau khổ, đang rên xiết dưới gông cùm, xiềng xích, đang bị tước mất quyền tự do.

Tiếp tục đà suy tư ấy, Hamlet giãi bày nỗi thất vọng to lớn của mình :

"Kì diệu thay là con người ! Con người mới cao quý làm sao về mặt lí trí, vô tận làm sao về mặt năng khiếu ! Về hình dạng và dáng điệu nó mới giàu ý nghĩa và đáng kính làm sao ! Về hành động nó khác nào thần

thánh, về trí tuệ nó có thể sánh tày Thượng đế ! Thật là vẻ đẹp của thế gian, kiểu mẫu của muôn loài. Ấy thế mà đối với tôi tính chất của cát bụi kia là gì ? Đàn ông không làm cho tôi vui. Không, cả đàn bà nữa cũng vậy".

Chàng đau khổ nhận ra sự thoái hoá, biến chất của con người : "Bẩn thỉu thay là đời ! Ôi, bẩn ! Bẩn ! Thật là một vườn hoang mọc lên từ những hạt giống độc, đầy rác rưởi thối tha !".

Có lúc quá chán chường, tuyệt vọng chàng muốn tự sát : "Ôi thịt da rắn chắc này hãy chảy ra đi, ta ra đi như một giọt sương ! Mong sao Đấng bất diệt đừng trừng phạt kẻ tự hủy hoại đời mình...".

Nhưng Hamlet đã không gục ngã. Ngược lại, chàng đã đứng dậy. Chàng quả có yếu đuối và hèn nhát nữa, vì ý nghĩa tự sát chính là biểu hiện tập trung của sự hèn nhát và yếu đuối. Nhưng như Bêlinxki – nhà phê bình Nga nổi tiếng – đã chỉ rõ : "Hamlet mạnh khoẻ và vĩ đại trong sự yếu đuối của mình, vì một người mạnh khoẻ về tinh thần, khi suy sụp vẫn đứng cao hơn một người yếu đuối khi họ vùng lên". Hamlet biết tự đấu tranh với bản thân để chiến thắng cái hèn nhát và yếu đuối của mình. Chàng dũng cảm tự mổ xẻ, phanh phui cái bản ngã của mình. Đây là lần đầu tiên trong văn học thế giới, xuất hiện *con người – tự mổ xẻ* để giúp con người hiểu biết về chính nó. Phải đến thời đại Phục hưng mới có khám phá mới về Vũ trụ và về Con người và *Hamlet* của Sêcxpia chính là một trong hai khám phá vĩ đại đó : khám phá về Con người.

Vậy Con người là gì ?

Hamlet đã nói lên quan niệm của chàng về Con người như ta đã thấy : "Kì diệu thay là con người... Thật là vẻ đẹp của thế gian, kiểu mẫu của muôn loài". Cái kì diệu, cái làm nên vẻ đẹp của Con người, cái nâng nó lên địa vị "kiểu mẫu của muôn loài" là cái gì vậy ? Theo Hamlet, đó chính là Lí trí, là Tư duy. "Thật thế ! Ông Tạo phú cho ta trí suy xét mẫn tiệp biết lường trước tính sau, phải đâu là để cho cái năng khiếu ấy, cái lí trí thần thánh ấy bị hoen rỉ trong tim óc, chẳng được dùng tới ? " (Hồi IV, cảnh 4).

"Sống hay không sống, đó là vấn đề. Chịu đựng tất cả những viên đạn, những mũi tên của số mệnh phũ phàng, hay là cầm vũ khí vùng lên mà chống lại sóng gió của bể khổ, chống lại để mà tiêu diệt chúng đi, đằng nào cao quý hơn ? Chết là ngủ, không hơn và tự nhủ rằng ngủ đi tức là chấm dứt mọi đau khổ của cõi lòng và muôn vàn vết tử thương mà hình hài phải chịu đựng, kết liễu cuộc đời như thế chẳng đáng mong muốn lắm sao ? Chết, ngủ. Ngủ có thể chỉ là mơ ! Hừ !...".

Tồn tại, hay không tồn tại ! Sống, hay không sống !

Đúng như Hamlet nói, "Đó là vấn đề", vấn đề của chàng, đồng thời cũng là vấn đề của thời đại chàng, vấn đề của mọi thời đại. Bởi lẽ bất cứ thứ nhân sinh quan nào cũng phải giải quyết vấn đề này.

Tuy nhiên cần thấy hết ý nghĩa của cách đặt vấn đề của Hamlet. Câu hỏi lớn đang làm Hamlet băn khoăn, trăn trở là câu hỏi về lẽ sống. "Không sống" không đồng nghĩa với "chết". Đoạn sau chàng mới bàn về sự chết : "Chết là ngủ... ngủ có thể chỉ là mơ...". Vậy thì "không sống" là gì ? Là sống không ra sống, sống không xứng đáng với danh hiệu là con người. Sống nhục, sống hèn là "không sống". Sống như vậy chẳng khác gì đã chết. Thể xác thì vẫn tồn tại nhưng tâm hồn thì đã chết. Tiếp liền sau câu hỏi "Sống, hay không sống, đó là vấn đề". Lại một câu hỏi nữa : "Chịu đựng tất cả những viên đạn, những mũi tên của số mệnh phũ phàng hay là cầm vũ khí vùng lên mà chống lại với sóng gió của biển khổ, chống lại để tiêu diệt khổ đau... đằng nào cao quý hơn ?". Câu hỏi sau làm sáng tỏ ý nghĩa câu hỏi trước.

Theo Hamlet, có hai cách sống : chịu đựng hoặc vùng lên chiến đấu để diệt hết khổ đau. Tiếp theo sau đó, đến hồi IV chàng dứt khoát khẳng định : "Con người còn có ra gì nếu đem tất cả phần tinh tuý và giá trị đời mình vào việc ăn, việc ngủ ? Chỉ là một con vật, không hơn".

Vậy thì sống – theo Hamlet – phải là chiến đấu để tiêu diệt khổ đau, và điều ác gây ra đau khổ, phải chiến đấu để khôi phục lại trật tự, làm cho cái "thời đại đảo điên, tan tác" của chàng trở nên "ngay ngắn, vững vàng". Bởi vậy mà ngay sau đoạn độc thoại ở hồi IV, chàng lớn tiếng hạ quyết tâm : "Ôi ! Từ giờ phút này, ý nghĩ ta phải đẫm máu, nếu không sẽ chẳng có giá trị gì".

Và Hamlet đã vung lưỡi gươm trừng phạt Clôđiux – kẻ không chỉ đã giết cha chàng, dẫn dắt mẹ chàng vào vũng bùn ô uế mà còn biến cả đất nước thành "một nhà tù ghê tởm". Hamlet lớn cao lên lạ thường chính vì chàng không chỉ nhân danh cá nhân mà nhân danh con người khi tiến hành sự trừng phạt đó, sự "trả thù" đó. Sêcxpia ca ngợi cuộc chiến đấu và sự hi sinh của Hamlet là vì thế : "Xin bốn vị tướng quân hãy khiêng Hamlet như khiêng một người chiến sĩ"... Đúng, đó quả là chiến công và cái chết của một người chiến sĩ. Chết như vậy là "không chết", là "bất tử".

Cái bi trong bi kịch *Hamlet* vì vậy không do cái chết gợi nên. Cái chết của Hamlet khiến người xem xúc động và thương tiếc nhưng lại là cái chết không sao tránh khỏi, cái chết tất yếu. Chính tính tất yếu này gợi nên cái bi của vở bi kịch. Tính tất yếu này do hai nguyên nhân mà ra : nguyên nhân lịch sử và nguyên nhân của bản thân tính cách nhân vật Hamlet.

Lịch sử chưa sẵn sàng tiếp nhận cái lí tưởng mà Hamlet đấu tranh cho nó. Lí tưởng của Hamlet là một yêu cầu tất yếu của con người nhưng thời đại của chàng – thời đại Phục hưng, chưa có khả năng thực tế thực hiện yêu cầu đó. Tuy là "bước ngoặt tiến bộ, vĩ đại nhất mà từ trước đến bấy giờ loài người chưa từng thấy" (Ăngghen) nhưng thời đại Phục hưng là giai đoạn mở đường cho kỉ nguyên tư bản chủ nghĩa ở Tây Âu, kỉ nguyên của những bước tiến lớn lao nhưng cũng đồng thời là kỉ nguyên của sự áp bức bóc lột công khai và trắng trợn nhất, kỉ nguyên đầy máu và nước mắt của nhân loại. Chính cái mâu thuẫn giữa lí tưởng và thực tế này tạo cho vở kịch một âm vang sâu xa khiến cho ngay cả thời đại này – khi con người đang ngấp nghé ở ngưỡng cửa thế kỉ XXI – mà vẫn cảm nhận đầy đủ sức rung động của nó.

Bản thân tính cách Hamlet cũng khiến chàng trở thành một nhân vật bi kịch. Hamlet là hiện thân của sự đau khổ về tâm hồn. Nỗi đau của chàng không ngừng lớn lên, mở rộng vì chàng là một con người thông minh và rất mực nhạy cảm. Trí thông minh buộc chàng luôn luôn phải suy nghĩ để lí giải mọi vấn đề. Chàng không bằng lòng với những cách nhìn nhận, lí giải có sẵn. Hoạt động tư duy đã trở thành thuộc tính ở chàng. Nhờ thông minh và nhạy cảm mà chàng đã khám phá và phát hiện ra chân lí, sự thật. Nhưng có trí tuệ như chàng cũng là một nỗi khổ vì chàng vừa thấy rõ thực tế vừa thấy rõ khả năng của bản thân. Càng chìm ngập trong suy tư, chàng càng thêm đau khổ. Chàng cảm thấy khổ đau của con người là vô hạn trong khi khả năng tiêu diệt nó lại quá ít ỏi. Tâm trạng hoài nghi, bi quan, chán đời nảy sinh và không ngừng dằn vặt chàng. Càng suy tư bao nhiêu, chàng lại càng bị cái tâm trạng đó hành hạ bấy nhiêu. Thái độ băn khoăn, do dự là kết quả tất yếu của những trạng thái tâm hồn như vậy. Tuy nhiên phương pháp tư duy của Hamlet không bao giờ một chiều. Chàng không tự cho phép mình buông thả theo một hướng suy nghĩ nhất định. Luôn luôn biết đào sâu suy nghĩ bằng cách lật lại vấn đề, bằng tự đấu tranh, tự phê phán, chàng vẫn đi tới đích. Nhà triết học nổi tiếng Hêghen đã giải thích thái độ băn khoăn, do dự của Hamlet rất hay : "Kể ra Hamlet có băn khoăn do dự đấy, song điều chàng ngờ vực không phải là ở chỗ chàng phải làm gì mà ở chỗ chàng phải làm điều đó như thế nào" (*Mĩ học*).

Vậy hoài nghi, bi quan, do dự là những nét đậm trong tính cách của Hamlet, điều đó không thể không thấy. Tuy nhiên nếu chỉ thấy những nét đó mà quên đi những nét khác nữa là phiến diện, sai lầm. Phiến diện và sai lầm trong việc nhận định về Hamlet đồng thời cũng sai lầm trong sự hiểu biết phương pháp sáng tác của Sêcxpia.

Nói rằng Hamlet hoài nghi, bi quan, chán đời, do dự là chưa đủ. Hamlet còn tự phê phán mình nhiều hơn, gay gắt hơn : "Phải chăng ta lãng quên đi như súc vật hay chính là lo ngại hèn nhát mà cứ quẩn quanh suy hơn xét thiệt, tính toán chi li đến kết quả việc làm ? Ý nghĩ ấy, đem

chia tư chỉ được một phần khôn ngoan, còn ba phần hèn nhát..." (Hồi IV, cảnh 4).

Vẫn chưa hết ! Một nét khá đậm nữa trong tính cách Hamlet là cô độc. Thiên về tư duy, truy tìm sự thật, chân lí, lại bi quan, hoài nghi, chàng thường trầm tư và độc thoại. Việc giả điên vừa nhằm che mắt đánh lừa kẻ thù, vừa để biểu thị thái độ muốn tự tách mình ra khỏi xã hội tầm thường, xấu xa, trì trệ. Thời bấy giờ những người có đầu óc suy nghĩ, có tư duy mới, không chịu bó mình vào những tín điều cũ kĩ, lạc hậu, không chịu nổi phương pháp tư tưởng chủ quan, giáo điều, kinh viện, thường vẫn "ca tụng sự điên rồ" (Eraxmơ). Khỏi cần phải phân biệt niềm tự hào, kiêu hãnh của những Jordanô Brunô, những Galilê với thái độ vu khống, và lời buộc tội họ là "điên rồ" của bọn thống trị nhà nước Nhà Thờ bấy giờ. Điều đáng buồn là quần chúng đông đảo vì bị bưng mắt bịt tai, bị đe dọa và đàn áp, bị đầu độc, nên chưa thức tỉnh. Do đó những kẻ "điên rồ" thường lâm vào tình thế lẻ loi, lắm khi còn bị phản đối, thóa mạ và sỉ nhục, chà đạp và giết chết. Người "điên rồ" không khỏi cảm thấy lẻ loi, đơn độc, bi quan. Họ có niềm tin vào chân lí, vào chính nghĩa nhưng thường thì chưa có niềm tin vào quần chúng nhân dân là vì thế.

Hamlet là kiểu người "điên rồ" như vậy. Cái bi kịch của Hamlet do đó cũng có phần nằm ngay ở tính cách nói trên.

Tuy nhiên, nếu chỉ thấy những nhược điểm, chỉ nhấn mạnh vào các nhược điểm mà không thấy rõ những phẩm chất cao quý đã biến Hamlet hoàng tử thành Hamlet chiến sĩ như Sêcxpia từng ca ngợi là sai lầm.

Chủ nghĩa hiện thực của Sêcxpia đã xây dựng được một hình tượng cực kì phức tạp, đa dạng và phong phú. Chính vì vậy mà nó sống động lạ thường, như bằng xương bằng thịt ở ngoài đời vậy. Nó vừa có cá tính rõ nét lại vừa mang ý nghĩa tiêu biểu. Nói khác đi, nó mang tính điển hình. Bêlinxki vạch rõ : "Hamlet ! Anh có hiểu chăng ý nghĩa của tiếng đó ? Tiếng đó vĩ đại và sâu sắc. Đó là đời sống của con người, đó là con người, đó là tôi, là anh, là mỗi người chúng ta ít hay nhiều"[(1)].

Ra đời trong không khí chính trị – xã hội oi bức, khi cuộc nổi dậy của Ecxex còn xáo động lòng người dân Anh, bi kịch *Hamlet* phản ánh những nỗi băn khoăn lo lắng của con người trước xu thế phát triển của tình hình chính trị – xã hội không chỉ của nước Anh mà của nhiều nước châu Âu thời bấy giờ. *Hamlet* của Sêcxpia đặt ra và giải đáp một câu hỏi lớn về nhân sinh, khi lịch sử đứng trước những khúc quanh, những ngã ba đòi hỏi sự lựa chọn. Câu hỏi đó có tầm khái quát rộng lớn đã đành nhưng cũng còn mang ý nghĩa phổ biến nữa. Liệu mỗi người trong chúng ta ai

---

(1) *Tư liệu tham khảo. Văn học thời kì Phục hưng.* Bản in rônêô. Trường ĐHSP Hà Nội I, nhóm Văn học phương Tây, khoa Ngữ văn biên soạn.

không từng có lúc tự đặt cho mình câu hỏi : "Tồn tại hay không tồn tại ?" "Sống hay không sống ?" Và "Sống như thế nào cho đáng sống ?".

Về nghệ thuật, cống hiến của Sêcxpia qua vở bi kịch *Hamlet* thật là to lớn. Ông đã giành thắng lợi quyết định cho thể loại bi kịch tính cách và chính ông cũng là người khai sinh ra nó. Để đào sâu vào thế giới nội tâm nhân vật, để khắc họa rõ nét tính cách của mỗi nhân vật, ông thường sử dụng các độc thoại. Ông còn sáng tạo nên thủ pháp "phân đôi" (dedoublement). Trong nhân vật Hamlet, luôn luôn như có hai con người đấu tranh với nhau : một con người hành động, một con người trầm tư suy nghĩ. Con người thứ nhất quyết tâm bao nhiêu, con người thứ hai lại hoài nghi, băn khoăn, do dự bấy nhiêu... Ông còn đưa kịch vào trong kịch, đem cái hài trộn lẫn với cái bi. Nghệ thuật tạo không khí bi kịch, đưa người xem vào cái không khí nửa xưa nửa nay, vừa như là truyện cổ, vừa rất thời sự, cũng thật đáng học tập.

Đóng góp về nghệ thuật ngôn ngữ ở đây cũng thật là to lớn. Hamlet được viết vừa bằng thơ, vừa xen kẽ văn xuôi. Thơ ở đây là thơ tự do, có vần hoặc không vần, chỉ cốt ở nhịp điệu. Những đoạn độc thoại của Hamlet đều bằng thơ và nhân vật Clôđiux thường cũng nói bằng thơ. Cả hai trường hợp đều thể hiện sự nghiền ngẫm, cân nhắc, thận trọng. Cái thận trọng của Clôđiux là có tính toán, vừa nhằm đề phòng sự sơ hở mà những kẻ phạm tội ác thường hết sức chú ý, lại cũng vừa nhằm ngụy tạo một cốt cách đế vương mà y muốn có.

Sêcxpia rất chú ý cá tính hóa ngôn ngữ. Mỗi nhân vật của ông đều có khẩu khí riêng. Ngôn ngữ của Sêcxpia cực kì giàu hình ảnh. Ngay cả khi nói về những vấn đề trừu tượng như triết học, Sêcxpia vẫn "hình ảnh hóa". Để cho Hamlet gọi cuộc đời trước mắt là "một cái vườn hoang đầy cỏ rác thối tha", gọi nước Đan Mạch bấy giờ "là một ngục thất ghê tởm", gọi cái chết "là một thế giới huyền bí mà vượt biên cương thì không một du khách nào còn quay trở lại" v.v... Nhưng để vạch mặt chỉ tên kẻ thù, chàng lại dùng một thứ ngôn ngữ sắc nhọn lạ lùng, lột trần ngay chân tướng của chúng. Chàng gọi Clôđiux là "một thằng sát nhân, một gã đê tiện, một tên vô lại..., một tên vua hề, một thằng ăn cắp ngai vàng và quyền uy, xoáy trộm vương miện trên giá cao đút vào túi áo"... Chàng gọi là gã nịnh thần Pôlôniux là "một tay lái cá", "một con chuột". Chàng cũng chẳng tiếc lời tự chửi rủa mình : "một kẻ khốn kiếp đần độn", "một thằng hèn nhát" hoặc "một con đĩ", "loài súc vật".

Đối thoại trong vở bi kịch cũng đặc biệt sắc sảo, nhất là những lời đối đáp giữa Hamlet với vua, hoàng hậu, Pôlôniux, Ghinđơnxtơn. Rôzencrăng.

Tóm lại thật khó tách bạch đâu là nội dung ý nghĩa, đâu là hình thức nghệ thuật trong bi kịch *Hamlet*. Ở một kiệt tác loại này, nó hòa quyện vào nhau, không thể tách rời, chỉ có thể tạm phân ra để dễ nói. Lecmantôp rất chí lí khi cho rằng : "Nếu như Sêcxpia vĩ đại thì đó là ở *Hamlet*".

c) "Ôtelô", tấn bi kịch về lòng tin tan vỡ

Ôtelô ra đời vào cuối năm 1604 và từ đó đến nay được thừa nhận vào hàng kiệt tác của nghệ thuật kịch.

Cái cảm quan cho rằng thời đại mình là "một thời đại đảo điên, tan tác" vẫn tiếp tục được Sêcxpia triển khai trong vở *Ôtelô*, nhưng dĩ nhiên tư tưởng chủ đề có khác.

Cũng như một số vở trước, khi viết vở *Ôtelô*, Sêcxpia dựa vào một câu chuyện có sẵn. Đó là truyện *Người Môrơ ở Vơnizơ* của nhà văn Italia Xintiô. Truyện như sau :

Một viên tướng người Môrơ (không có tên) được triều đình Vơnizơ[1] trọng dụng. Cảm phục con người dũng cảm, từng trải, tài ba ấy, Đexđêmôna, con gái yêu của một viên thượng nghị sĩ, lại là người đẹp nhất thành Vơnizơ đem lòng yêu gã. Họ bí mật làm lễ cưới với nhau. Nhưng tên tuỳ tướng của gã người Môrơ cũng từng theo đuổi Đexđêmôna và bị nàng lạnh nhạt. Ghen tuông và căm giận cả gã người Môrơ lẫn Đexđêmôna, hắn đặt điều vu khống Đexđêmôna là một cô gái lẳng lơ và giờ đây vẫn ngựa quen đường cũ. Viên tướng người Môrơ sinh lòng ngờ vực rồi ghen tuông lồng lộn. Gã cùng tên tuỳ tướng "tâm phúc" bàn cách trừng phạt Đexđêmôna. Chúng dùng bao cát đánh nàng đến chết. Để phi tang, chúng phá sập nhà để lấp xác nàng rồi bỏ trốn.

Câu chuyện thương tâm và ghê tởm này được vợ tên tuỳ tướng tố giác sau khi tên này đã chạy trốn và bỏ rơi nàng.

Rõ ràng là Xintiô chỉ muốn kể lại một câu chuyện ghen tuông li kì, rùng rợn. Gã người Môrơ lẫn viên tuỳ tướng đều tàn bạo và đáng ghê tởm như nhau.

Vở *Ôtelô* của Sêcxpia trước hết đã tẩy uế bầu không khí bị ô nhiễm đó, hướng người xem chú ý đến một vấn đề có ý nghĩa sâu sắc hơn nhiều.

Như trên có nói, tâm trạng của Sêcxpia bấy giờ khá bi quan vì ông nhận thấy thời đại mình thật là "đảo điên tan tác". Nguyên nhân của tình trạng đó ở đâu ? Hamlet là người nhận ra tình trạng đó và băn khoăn nêu vấn đề tồn tại hay không tồn tại. "Sống hay không sống ?". Chàng đã trải qua một cuộc đấu tranh đầy gian khổ với chính bản thân mình, với kẻ thù là cả một lũ vua quan đốn mạt. Kẻ thù lần lượt bị chàng vạch mặt và giết chết. Nhưng chàng cũng hi sinh. Chàng từ giã cõi đời một cách thanh thản vì nghĩ rằng mình đã làm tròn sứ mệnh cao cả.

Kẻ thù của Hamlet thường giấu kín tâm địa của chúng, thường khoác áo ngụy trang nên ban đầu khó nhận ra chân tướng. Hamlet chỉ dễ dàng nhận ra kẻ thù bên trong của mình, những thói hư tật xấu của mình, những tội lỗi của mình...

---

(1) Tiếng Italia : Vênixia. Tiếng Pháp : Venise.

Ở Ôtelô thì không như vậy. Kẻ thù của Ôtelô ngay từ đầu đã công khai bộc lộ thái độ thù ghét Ôtelô trước mọi người. Nó chỉ đóng kịch với Ôtelô và với Đexđêmôna thôi.

Iagô nói với Rôđơrigô : "Nếu tôi không thù ghét hắn (Ôtelô) thì thật đáng để ngài khinh bỉ gớm ghiếc. Ba nhân vật có danh vọng ở đô thị đã đích thân vận động khẩn nài để hắn cử tôi làm phó tướng. Mà thành thật nói với ngài, tôi cũng biết tài tôi lắm chứ. Tôi hèn gì mà không xứng với chức vụ ấy ?" (Hồi I, cảnh 1).

Hắn căm ghét Ôtelô còn vì Ôtelô là "một gã ngoại nhân lang thang không nhà cửa", "một tên nhọ"... "nên mặc dù tôi căm ghét hắn như nhục hình nơi địa ngục tối tăm, tuy nhiên vì lẽ bắt buộc phải sống cuộc sống hiện nay, tôi vẫn phải giong cờ biển tỏ ý kính yêu. Thực ra đó chỉ là cờ là biển" (Hắn giải thích với Brabanxiô).

Tai hại thay là Ôtelô và Đexđêmôna lại nhầm tin tưởng hắn. Họ coi hắn là một con người trung thực, một người bạn. Bởi lẽ họ tin ở con người, ở bản chất tốt đẹp của con người.

Toàn bộ tấn bi kịch Ôtelô phơi bày ra ánh sáng mối nguy cơ và cái tai hoạ khi những con người ngay thẳng, trung thực, cao thượng lại vấp phải lũ gian manh, quỷ quyệt, hèn hạ rắp tâm hãm hại mình.

Người xem biết ngay từ đầu rằng Iagô là đứa rắp tâm phá hoại hạnh phúc của Ôtelô và Đexđêmôna, làm cho cả hai điêu đứng ê chề thì hắn mới hả lòng ghen ghét và căm giận. Hắn xúi giục Rôđơrigô : "Hãy đến gọi cha nàng dậy ! Dựng ông lão lên. Bám theo tên nhọ ! Phá tan lạc thú của nó đi ! Bêu riếu nó trước bà con hàng phố ! Gây công phẫn trong họ hàng nhà gã ! Dù cho nó đang ở trong cảnh giường đệm êm ấm ta cũng xua ruồi xanh vào khuấy rộn lung tung, làm cho nó phiền hà bực bội"...

Khán giả cũng hiểu ngay từ đầu bản chất trung thực, cao thượng và trong sáng đến ngây thơ của Ôtelô và của Đexđêmôna. Sự hoà hợp của hai tâm hồn ấy khiến cho tình yêu của họ nồng nàn say đắm, giúp họ có thêm sức mạnh để vượt qua biết bao trở lực ghê gớm : tệ phân biệt chủng tộc, màu da, tôn giáo...

Đặt vở kịch vào giữa bầu không khí hận thù đáng ghê tởm về tôn giáo, về màu da, về chủng tộc, về đẳng cấp thời bấy giờ mới cảm nhận hết dũng khí của nhà viết kịch. Ông không chỉ lên án các tệ nạn ấy mà còn ca ngợi sự hoà hợp có thể có giữa những con người khác biệt nhau về những thứ đó. *Ôtelô* là một bản tình ca đẹp nhất bởi lẽ nó đã góp phần xoá đi nỗi ô nhục do các tệ nạn nói trên gây ra đối với loài người.

Tuy nhiên nó cũng lại là một tấn bi kịch. Cái kết thúc bi thảm là tất yếu, không thể nào tránh khỏi. Tính cách của Ôtelô, của Đexđêmôna, của Iagô quy định cái kết cục như vậy. Hoàn cảnh lịch sử cũng chưa chấp

nhận cho Ôtelô và Đexđêmôna được tận hưởng hạnh phúc lâu bền. Cần phải nói thêm rằng trong vở bi kịch, Sêcxpia vì quá căm giận, khinh bỉ tên Iagô nên đã dành cho hắn sự trừng phạt nào đó, xứng đáng với tội ác do hắn gây ra (ông không nói rõ là sẽ trừng phạt như thế nào) nhưng trong thực tế thì rất có thể những loại quỷ quyệt như Iagô vẫn nhởn nhơ ngoài vòng pháp luật. Vì loại người như Iagô thời bấy giờ là loại mới nảy nòi, đang phất cờ giong trống và công khai tuyên bố cái triết lí sống của chúng, cái triết lí vì mình trên hết, trước hết, bất chấp đạo lí, bất chấp lương tâm, nhân phẩm, nhân tình. Đối với chúng "Tiền" "Vàng" là tất cả. Iagô chả đã nói toạc ra như thế với Rôđơrigô là gì !

Người tỉnh táo, khôn ngoan đều hiểu như vậy. Nhưng trong những trường hợp cụ thể, trước những đối tượng cụ thể, bọn người như Iagô lại khôn khéo che đậy bản chất của chúng và do chúng quá gian manh quỷ quyệt nên vẫn không ít người nhầm cho chúng là thật thà, trung thực. "Iagô trung thực" là câu nói cửa miệng của Ôtelô, của Đexđêmôna và của nhiều người khác nữa. Đây là sự nhầm lẫn của không ít người, một sự nhầm lẫn khá phổ biến.

Ghen tuông ở đây là điều có thực. Ôtelô đã vì ghen tuông mà mất lí trí. Tuy nhiên, ghen tuông không phải là bản tính của chàng. Nhân vật ghen tuông ở vở bi kịch này là Iagô. Hắn ghen với Ôtelô, ghen với Êmilia vợ hắn. Ôtelô là con người cao thượng. Chàng yêu Đexđêmôna tha thiết, chàng cũng tin tưởng rằng Đexđêmôna tha thiết yêu mình, chung thuỷ với mình. Chỉ vì bị xúc xiểm, lại vốn mang sẵn mặc cảm tự ti về màu da, về tuổi tác, về sự vụng về trong phép xã giao... Ôtelô mới nảy sinh ngờ vực. Nhưng chàng vẫn đấu tranh chống lại sự ngờ vực đó. Mãi đến khi thấy rõ "bằng chứng" (chiếc mùi soa chàng tặng Đexđêmôna giờ đây nằm trong tay Caxiô), chàng mới để cho ghen tuông – cái con quỷ mắt xanh ấy – lồng lộn điên cuồng. Có một chi tiết rất đáng chú ý : Ôtelô chỉ vào đầu mình và nói với Đexđêmôna là chàng bị thương ở đó. Ghen tuông thường gây đau đớn cho trái tim trước hết vì trái tim là nơi trú ngụ của tình cảm. Người đời vẫn tin như vậy. Vậy Ôtelô đau khổ không phải chỉ vì ghen. Nỗi đau của anh ta còn lớn hơn thế nữa, nỗi đau của anh ta trước hết ở trên đầu. Và nỗi đau này thật là khủng khiếp : anh ta nghi ngờ rằng trên đời này mọi sự đều dối trá. Càng có vẻ ngoài tốt đẹp bao nhiêu thì lại càng dối trá bấy nhiêu ! Thì như Đexđêmôna đó ! Anh cứ tưởng rằng nàng là hiện thân của tất cả cái đẹp trên thế gian này, cái đẹp về hình hài lẫn cái đẹp về tâm hồn ! Xin chớ hiểu lầm rằng anh chỉ vì ghen tuông mà giết vợ, rằng anh giết nàng chỉ để trả thù cho riêng mình bị phản bội. Không, "nàng phải chết, nếu không nàng còn phản bội nhiều người khác nữa". (Ôtelô nói thế). Với Ôtelô, sự phản bội niềm tin là sự phản bội lớn nhất. Sự "trừng phạt" do đó ắt phải quyết liệt. Và chàng hành động theo sự suy nghĩ đó. Nhưng ngay cả khi "trừng phạt" Đexđêmôna chàng lại đau khổ tột cùng và tiếc hận khôn nguôi : "Hãy để ta hôn một lần nữa, một lần nữa ! Em chết đi hãy giữ nguyên

vẻ yêu kiều diễm lệ, như thế dù ta sắp phải ra tay hành quyết, tình yêu em sẽ lại đằm thắm trong lòng ta. Hãy để ta hôn một lần nữa, một lần cuối cùng. Trời hỡi ! Có bao giờ một chiếc hôn dịu dàng thế này mà lại ác nghiệt thế này ! Lệ ta khôn cầm được, nhưng đây là những giọt lệ hà khắc mà Thượng đế rỏ xuống khi phải đành lòng trừng phạt đứa con yêu".

Đến khi phát hiện ra sự nhầm lẫn vô phương cứu chữa của mình thì một lần nữa Ôtelô lại khóc. Lần này nỗi đau vỡ ra thành tiếng, không gì kiềm chế nổi, và cũng chẳng cần tự kiềm chế nữa : Ôtelô khóc rống lên, nước mắt đầm đìa. Trong tiếng khóc ấy có sự tột cùng đau đớn, tuyệt vọng, ân nàn, hối tiếc ; có sự giận mình ngu ngốc và giận đời cay nghiệt trớ trêu, lại có cả niềm vui bừng sáng vì gánh nặng của sự ngờ vực đã được cất bỏ, niềm tin đã được khôi phục vẹn toàn. Đối với Ôtelô mọi sự đã kết thúc, sáng tỏ. Chàng thanh thản đón nhận sự trừng phạt bằng cách tự trừng phạt. Đexđêmôna – "Thiên đường" mà chàng trót đã "để mất" giờ đây chàng quyết giành lại, giữ lấy vĩnh viễn ở thế giới bên kia. Chàng tự kết liễu đời mình để cùng chết theo nàng, chết bên nàng.

Ôtelô là hình tượng con người cao quý nhất, đồng thời cũng đau khổ nhất trong văn học xưa nay.

Bên cạnh Ôtelô còn nổi bật hai hình tượng phụ nữ rất mực đáng quý. Đó là Đexđêmôna và Êmilia.

Đexđêmôna là một sáng tạo tuyệt vời của Sêcxpia. Cùng với những Juliet, Ôphêlia, Miranđa... nàng làm cho cuộc đời thêm hương thêm sắc, thêm ý nghĩa. Nàng là ánh sáng xua đi bóng tối để cho "cây đời mãi mãi tươi xanh".

Êmilia là một phụ nữ bình thường nhưng đã trở nên phi thường nhờ lòng dũng cảm dám nói lên sự thật, cho dù mình phải hi sinh. Bản thân số phận của chị cũng là cả một tấn bi kịch : phải làm vợ một kẻ mặt người dạ thú như Iagô quả là một sự trớ trêu cay đắng.

Bi kịch *Ôtelô* nổi tiếng là một vở có cấu trúc chặt chẽ, rõ ràng, đơn giản. Hành động từ đầu chí cuối xoay quanh một trục duy nhất : mối quan hệ giữa Ôtelô với Iagô. Các nhân vật khác, các mối quan hệ khác đều quy tụ vào đấy nhằm làm rõ mối quan hệ này, làm rõ tính cách hai nhân vật trung tâm này. Diễn biến của hành động rất khẩn trương, căng thẳng. Mâu thuẫn kế tiếp nhau nảy sinh, mâu thuẫn nhỏ tích tụ thành mâu thuẫn lớn, mâu thuẫn lớn bùng nổ thì cách giải quyết ắt phải triệt để mới xong. Mâu thuẫn bên trong cũng vậy giông tố nổi lên trong lòng Ôtelô sẽ cuộn thành bão táp gây tàn phá khủng khiếp. Sau cơn bão bầu trời mới trở lại trong xanh, yên tĩnh.

Suốt mấy trăm năm qua, bi kịch *Ôtelô* luôn luôn được đánh giá cao, như là một đỉnh chót vót của nghệ thuật bi kịch. Ca sĩ da đen nổi tiếng Pôn Rôbơxơn từng lấy làm hãnh diện khi nhận đóng vai Ôtelô trên sân

khấu và trên màn ảnh. Nhiều đạo diễn và diễn viên đã nổi tiếng nhờ dàn dựng và diễn xuất vở bi kịch này.

d) "Vua Lia" hay là tình trạng đảo điên tan tác cùng cực của một xã hội một thời đại

"Tình yêu giá lạnh, tình bạn sụp đổ, anh em chia rẽ ; ở thành thị : náo loạn, ở nông thôn : li tán, trong lâu đài cung điện : phản trắc hoành hành". Đó là lời tố cáo của Sêcxpia trong vở *Vua Lia*.

Vua Lia là một trong những vở bi kịch gây nhức nhối nhiều nhất. Tình trạng "đảo điên tan tác" đến đây thật là cùng cực. Cái ác đang ngày càng phát triển và có xu thế áp đảo. Cái thiện cũng như người tốt đang bị huỷ diệt dần mòn. Vua Lia bị hai con gái ngược đãi, xua đuổi sau khi đã chia hết gia tài cho hai đứa. Cảnh nhà vua, mái đầu bạc trắng, bị đuổi ra khỏi lâu đài giữa một đêm gió gào bão rít, lang thang thất thểu giữa đồng vắng, cảnh bá tước Glôxtơ, vì chứa chấp nhà vua mà bị chọc mù cả hai con mắt, lang thang trên các nẻo đường thật là những cảnh tượng xé lòng. Bá tước bị chính đứa con hoang Etmơn tố cáo, đã nhầm lẫn tước quyền thừa kế của Etga, con chính thức của mình, đã truy lùng Etga để trừng phạt, để dồn hết tình thương và sự tin cậy cho Etmơn. Nào ngờ chính gã con hoang này lại tố cáo tội chứa chấp vua Lia để bá tước bị chọc mù hai mắt và bị đuổi đi.

Hai cảnh ngộ đau lòng ấy đủ chứng tỏ đây là một tình cảnh phổ biến.

Nhưng chưa hết.

Chính vì bị xua đuổi ra khỏi nhà, biến thành những kẻ lang thang mà vua Lia và bá tước Glôxtơ mới khám phá ra và thấu hiểu tình trạng bất công ngang trái đang tràn ngập. Giữa đêm giông tố, vua Lia được dẫn đến trú trong túp lều rách nát giữa đồng, nơi bọn người khố rách áo ôm đang trú ẩn. Bấy giờ nhà vua mới sực tỉnh ngộ và không cầm lòng được nữa, ông phải thốt nên lời :"Ôi những kẻ áo manh, ở đây hay ở đâu đâu nữa đang nếm trải cảnh gió mưa hung tàn này, đầu đội trời, bụng không gào đói, thân hình tơi tả cho gió rét lùa vào tứ phía, làm sao các người chống chọi nổi với thời tiết phũ phàng cay nghiệt ? Trước kia ta ít khi nghĩ đến sự tình này. Hỡi những kẻ sống xa hoa, hãy lấy đây làm thuốc đắng. Hãy dấn thân mà chung nếm khổ với kẻ nghèo hèn, hãy biết san sẻ bớt những của thừa dùng cho trời khỏi mang điều bất công vô lí" (hồi III, lớp 4).

Bá tước Glôxtơ cũng trao túi tiền cho kẻ dẫn dắt mình (Etga giả trang làm hành khất) và nói : "Cầm lấy túi tiền này, hỡi con người mà trời cay độc bắt chịu đủ mọi tội tình. Chính cảnh khổ của ta đem đến cho anh sự sung sướng đó. Cầu trời cứ xui nên thế mãi. Để cho những ai thừa mứa của ăn thức dùng mà coi thường thiên mệnh, không thèm mở mắt mà nhìn bởi không hề cảm thấy, họ phải thấm thía quyền pháp của trời.

Rồi sự quân phân sẽ trừ bỏ được sự thừa thãi, và khi đó sẽ không còn ai thiếu thốn" (Hồi IV, lớp 1).

Sự phát hiện ra những bất công trong xã hội đã dẫn vua Lia đến những thay đổi hết sức cơ bản trong quan điểm tư tưởng của mình, hết sức lạ lùng đối với một ông vua, dù đó là một ông vua đã bị hạ bệ :

"Lia (nói với Glôxtơ)

... Nhìn lão quan toà kia, hắn đang hạch tên kẻ cắp đáng thương kia kìa ! Này, ghé tai cho ta bảo thầm một câu : thử đánh tráo xem ai kẻ cắp, ai quan toà ? Nào "úm ba la". Ngươi đã thấy chó đuổi cắn ăn mày bao giờ chưa ?

Glôxtơ : Thưa đã.

Lia : Thấy chưa : thằng người chạy trốn con chó ! Hình ảnh uy quyền là thế đó : thiên hạ vâng lệnh chó bởi vì chó được trao quyền hành. Rõ chưa ? Thằng chó gác cổng kia, vứt cái roi xuống. Cớ sao mi quất ả giang hồ này ! Hãy quất ngay vào chính lưng mi ấy. Chính mi cũng đang thèm rỏ dãi muốn cùng làm với ả cái việc mà mi mượn cớ đánh đòn người ta ! Thằng bợm bịp cho vay lại treo cổ đứa đi lừa ! Áo rách mướp thì lộ hết từng tí xấu xa, áo mớ bảy mớ ba thì che được ráo ! Cổ giáp vàng bao che tội lỗi thì gươm công lí đâm đến gãy, người cũng chẳng sao chỉ có mảnh áo manh che thì một cọng tăm của giống tí hon nó đâm cũng thủng.

Không có ai phạm tội hết, tha bổng hết, ta bảo thật ngươi như thế đấy". (Hồi IV, lớp 6).

Đó là gì, nếu không phải là quan điểm tư tưởng của nhân dân về công lí, về công bằng xã hội ? Nhân dân đang lớn tiếng đòi lập lại công bằng xã hội, thiết lập nên công lí. Đó là tiếng thét phẫn nộ mà vở bi kịch đã phản ánh.

Xưa nay bi kịch *Vua Lia* thường được nhận định là vở mang ý nghĩa giáo huấn về luân lí đạo đức, rằng con cái phải biết yêu thương bố mẹ già (như nàng Cordêlia với vua cha) rằng những đứa con bất nhân bất nghĩa (như Gônơrin, Rêgan với Lia, như gã con hoang Etmơn với bá tước Glôxtơ) thì trời tru đất diệt. Điều đó không nằm ngoài quan điểm tư tưởng cũng như ý đồ của Sêcxpia khi viết vở bi kịch này. Tuy nhiên cần thấy hết ý nghĩa chính trị xã hội của thiên kiệt tác mà nhà viết kịch đã dụng công khai triển trong đó. Nhờ vậy mà tính thời sự của vở kịch cũng góp phần tôn cao ý nghĩa giáo huấn và ngược lại.

Ônôrê đơ Banzăc sau này khi viết cuốn *Lão Gôriô* chắc chắn chịu ảnh hưởng của vở *Vua Lia*. Nhà văn hiện thực phê phán Pháp lại càng có ý thức bám sát thực tế xã hội trước mắt mình, phanh phui mổ xẻ nó một cách tỉ mỉ đến tận từng chi tiết. Sêcxpia đi trước Banzăc hơn hai trăm năm, lại viết kịch, nên chỉ tập trung vào những mâu thuẫn chủ yếu để phơi trần bản chất của xã hội, của lòng người. Ông còn phải mượn chuyện

xưa để nói chuyện đời nay, vì vậy vở bi kịch vừa mang dáng dấp một câu chuyện cổ tích, vừa mang màu sắc hiện đại thời ông. Cái tài tình của Sêcxpia chính là ở cách viết đó.

Cũng hơn hết các vở kịch khác, ở *Vua Lia* cái bi với cái hài hòa trộn vào nhau, kết hợp với nhau, tác động lẫn nhau rất đậm. Còn gì trớ trêu hơn, nghịch lí hơn khi anh hề điên dại lại nói năng thâm thúy hơn người thường, khi Lia điên lại sáng suốt hơn khi chưa điên và khi Glôxtơ bị chọc mù cả hai mắt lại "thấy" sáng hơn trước đó ?

Vở bi kịch *Vua Lia* đã đạt tới tuyệt đỉnh của cái bi – hài mà chỉ những nghệ sĩ thiên tài mới mong đạt tới.

e) "Macbet", lịch sử của một tội ác được phơi bày

Macbet (1608 – ?) thoạt xem dễ gây ấn tượng là tách khỏi chuỗi bi kịch *Hamlet*, *Ôtelô, Vua Lia*. Nếu ba vở này đều nhằm tố cáo, phơi bày "một thời đại đảo điên tan tác", hướng sự quan tâm đến vấn đề thời sự chính trị – xã hội nhức nhối đó thì hầu như *Macbet* lại quay trở về với loại chủ đề muôn thuở : dục vọng của con người về danh vị, quyền uy. *Macbet* tuồng như gần gũi với các vở kịch lịch sử như *Risoc III, Côraiôlanox*... hơn.

Thật ra không phải vậy.

Sêcxpia viết *Macbet* sau khi viết mấy vở bi kịch kể trên và tâm trạng băn khoăn nhức nhối của ông trước thời "đảo điên tan tác" vẫn không ngừng day dứt. Ông đi tìm nguyên nhân gây nên tình trạng đảo điên tan tác ấy.

Viết *Macbet*, Sêcxpia muốn phơi bày lịch sử của một tội ác, từ khi nó sinh thành, qua quá trình phát triển của nó đến những hậu quả do nó gây ra.

Ban đầu Macbet là một bầy tôi trung thành với vua, y đã lập được nhiều chiến công trong việc bảo vệ bờ cõi quốc gia. Danh tiếng của y vang dội, y được hưởng sự chào đón hoan hỉ của tướng sĩ, của nhân dân, sự ưu ái trọng nể của nhà vua. Mặc dầu vậy y vẫn chưa dám coi mình là người duy nhất làm nên chiến thắng và vinh quang.

Thế rồi các mụ phù thuỷ xuất hiện. Cứ mỗi lần chúc tụng y, các mụ lại suy tôn y lên một tước vị mới cao hơn. Qua vài lần ứng nghiệm, y bắt đầu suy nghĩ, dù vẫn còn đôi thoáng hồ nghi, băn khoăn, do dự nhưng trong thâm tâm, y càng ngày càng có ý thức về vai trò của mình đối với quốc gia. Y bắt đầu bị chiếc ngai vàng ám ảnh. Mụ vợ y thấy vậy bèn tiếp sức, khích lệ, xúi giục y hành động. Cơ hội thuận lợi lại đến với y : nhà vua đến thăm và ngủ lại trong giường của y. Thế là y giết vua rồi bước lên ngai vàng giữa sự chào mừng hoan hỉ của bọn xu nịnh. Đạt đến tuyệt đỉnh của quyền uy nhưng vợ chồng y nào có yên thân. Tội ác giết

vua luôn luôn ám ảnh chúng. Khi ngồi, khi đứng, khi đi, khi ăn, khi ngủ, hình ảnh nhà vua đầm đìa máu vẫn không lúc nào rời tâm trí vợ chồng y. Y lại nảy sinh lòng ngờ vực đối với những người thân cận : họ có thể noi gương xấu của y, giết y để đoạt lấy ngai vàng. Y không còn tin tưởng vào bất cứ một ai, kể cả những chiến hữu đã phò y lên ngôi báu. Thế là y lại giết, giết để trừ hậu hoạ. Y sống trong tâm trạng lo âu, run sợ, hãi hùng. Càng lo âu, run sợ, y lại càng thẳng tay chém giết. Càng thẳng tay chém giết, y lại càng nơm nớp lo âu. Những cơn ác mộng trong đêm, những hoang tưởng ban ngày đã xô đẩy vợ chồng y vào cảnh thác loạn. Tội ác cứ thế chất chồng. Nhân tâm li tán. Sự phẫn nộ ngày càng tăng. Những người gần gũi y bỏ đi hết. Vợ chồng y cảm thấy mình trơ trọi ghê gớm. Quân trừng phạt kéo về từ khắp mọi ngả. Đêm trước ngày ra trận, tất cả những oan hồn của những người bị y giết chết hiện về báo ngày tận số của y đã đến.

Hành động kịch diễn theo một chiều như vậy đó. Đó cũng là quy luật phát triển tất yếu, không thể nào khác được.

Kết luận mà nhà viết kịch chắc hẳn muốn đưa ra là : cái ác không chỉ tàn phá mỗi con người mang nó mà còn là nguyên nhân gây nên tình trạng "đảo điên tan tác" của xã hội, của thời đại này. Cái ác chỉ đem lại sự tàn phá và huỷ diệt.

Macbet được thừa nhận là một vở bi kịch kiệt tác còn vì nghệ thuật kết cấu chặt chẽ, nghệ thuật phân tích tâm lí bậc thầy. Đây là vở kịch ngắn nhất trong số các vở kịch của Sêcxpia. Ngắn nhất do hàm súc nhất, chặt chẽ nhất. Ngòi bút của nhà văn khi mổ xẻ nội tâm các nhân vật đã phanh phui từ khi căn bệnh bắt đầu được ủ cho đến khi nó tàn phá thể chất lẫn tâm hồn và cuối cùng giết chết con bệnh. Trí tưởng tượng phong phú của nhà văn chắp cánh cho ông dựng nên những cảnh tuy không có thực mà vẫn như thực, sinh động vô cùng (cảnh các oan hồn hiện về trước trướng của Macbet).

4. CÁC VỞ KỊCH GIAI ĐOẠN CUỐI HAY LÀ TIẾNG HÓT VỀ CHIỀU CỦA "THIÊN NGA SÔNG ÊVƠN[1]"

Từ 1608 cho đến khi rời bỏ kịch trường (khoảng 1612 – 1613) Sêcxpia cho ra đời một loạt vở nửa bi, nửa hài. Nói đúng hơn thì cái bi ở các vở này vẫn rất đậm nét, chỉ khác các vở bi kịch trước là kết thúc lại vui vẻ. Mặt khác cốt truyện ở đây thường là các cốt truyện xưa, có khi rất xưa. Người xem vì vậy cảm thấy như được sống lại với thời xưa, thời của những truyền thuyết, cổ tích. Đó là các vở *Pêriklex, Ximbơlainơ, Câu chuyện mùa đông, Bão táp*. Cuối giai đoạn này

(1) Danh hiệu được gắn với tên tuổi Sêcxpia, Êvơn là con sông quê hương ông.

Sêcxpia còn cho ra đời vở kịch biên niên sử *Henri VIII*, có lẽ cùng viết chung với người khác.

Tuổi tác, kinh nghiệm cuộc đời, kinh nghiệm viết kịch đến đây dường như đã được đúc kết lại. Đến đây hình như có chuyển biến về tư tưởng, về cảm quan nghệ thuật. Sêcxpia tuy không xao lãng các vấn đề thời cuộc nhưng hầu như không còn mấy hăm hở, hào hứng như trước kia. Ông vẫn tiếp tục phê phán những thói hư tật xấu : thói hám danh, hám lợi, thói đố kị, ghen tuông v.v... Tuy vậy hình như ông nhận ra rằng đó vốn dĩ là thói xấu muôn thuở, thời đại ông có phát triển mạnh thêm nhưng muốn diệt trừ tận gốc thì rất khó. Ông hầu như cảm thấy bất lực vì ông mang máng hiểu rằng các thói xấu ấy đều do tư hữu mà ra.

Tuy đã ngót năm mươi tuổi, tâm hồn ông vẫn trẻ. Ông vẫn dành cho tình yêu đôi lứa mối cảm tình nồng hậu và ông say sưa ca ngợi nó. Ông đặt niềm tin và hi vọng vào tuổi trẻ. Ông xe kết lứa đôi cho họ. Imôgien với Pôxtuymuyx (trong *Ximbolaino*), Pecdita và Flôriden (trong *Câu chuyện mùa đông*), Miranđa và Fecđinăng (trong *Bão táp*).

Ông tin rằng tình yêu (theo nghĩa rộng) sẽ giúp diệt trừ điều ác. Ông rời bỏ kịch trường với điều tâm nguyện đó.

IV - KẾT LUẬN

Sự nghiệp sáng tác của Sêcxpia thật là vĩ đại. Hiếm có nhà văn quá khứ nào mà lại có nhiều tác phẩm trường tồn như ông. Đặc biệt là đối với nghệ thuật kịch. Ở địa hạt này ông là đỉnh cao chót vót.

Cống hiến của ông là đã giúp cho con người hiểu thêm sâu sắc chính bản thân nó. Ông không những hiểu biết con người mà còn giúp sáng tạo nên con người cần có cho đương thời và cho cả mai sau. Đi trước Victo Huygô nhưng ông lại gặp Victo Huygô ở một tư tưởng lớn : "Yêu thương là hành động". Ông chưa phát biểu thành lời gãy gọn và hàm súc như Huygô nhưng ông đã hành động như thế. Ông dùng ngòi bút của mình để hành động. Toàn bộ tác phẩm của ông toát lên tư tưởng đó.

Yêu thương con người, yêu thương đồng loại trước hết là yêu thương nhân dân mình, yêu mẹ cha, yêu anh chị em, yêu bè bạn, ông lên án những kẻ nào chà đạp lên những tình cảm đó, ông ca ngợi những ai vun đắp cho tình cảm đó đơm hoa kết trái. Đặc biệt, ông ngợi ca tình yêu nam nữ. Theo ông đó là sức mạnh có khả năng chinh phục hết thảy, kể cả hận thù, đẩy lùi cái chết. Đó cũng là đôi cánh nâng con người bay cao, bay xa.

Ông ca ngợi trí tuệ con người, những khả năng vô tận của nó. Ngược lại ông lên án những thế lực đen tối kìm hãm con người trong ngu dốt, trong những tín điều và giáo điều cũ kĩ lỗi thời, phản chân lí.

Đành rằng ông cũng có những hạn chế do lịch sử quy định nhưng không nghi ngờ gì nữa, ông là một nhà nhân văn chủ nghĩa tiên tiến của thời đại Phục hưng. Tư tưởng nhân văn chủ nghĩa tiên tiến ấy làm nên sức sống lâu bền của sự nghiệp mà ông để lại.

Về nghệ thuật, đóng góp của ông cũng thật là to lớn ở mặt lí luận lẫn mặt sáng tác.

Quan điểm của ông cho rằng : nghệ thuật phải là một tấm gương phản ánh cuộc sống, rằng "chớ nên vượt khỏi sự khiêm tốn, giản dị của Tự nhiên". Đó là những quan điểm nghệ thuật tiến bộ không chỉ đối với thời đại ông mà còn đối với những thời đại sau, kể cả thời đại hiện nay, khi nhiều trường phái, nhiều học thuyết, nhân danh là "mới" đang muốn kéo nghệ thuật đi chệch khỏi con đường chân chính.

Với quan điểm nghệ thuật đó, Sêcxpia đã phản ánh sâu sắc hơn bất cứ nhà văn nào cùng thời với ông, con người thời đại ông, xã hội và đất nước Anh ở buổi giao thời của hai chế độ phong kiến và tư bản chủ nghĩa. Mà ở thời kì quá độ ấy thì cuộc đấu tranh giữa "cũ" và "mới" lại diễn ra cực kì gay gắt. Cái tốt và cái xấu, cái cao cả và cái ti tiện, tiếng cười và nước mắt... thường lẫn lộn vào nhau. Để phản ánh cho được cái phức tạp, cái phong phú, đa dạng, muôn hình muôn vẻ đó, ông đã vận dụng tất cả những gì đã có (bi kịch, hài kịch, kịch lịch sử). Ông còn phá vỡ những gì trói buộc ngòi bút (luật ba duy nhất, hoặc nguyên tắc phân biệt bi kịch với hài kịch...) và ông còn sáng tạo thêm những thủ pháp mới (đưa kịch vào trong kịch sự phân thân, dùng nhiều độc thoại v.v...). Ông đặc biệt chú trọng đến việc khắc hoạ tính cách nhân vật. Nhân vật của ông đông đảo vô cùng vì thuộc đủ mọi tầng lớp, mọi giới, mọi lứa tuổi với nhiều nghề nghiệp khác nhau, sự hiểu biết khác nhau. Từ ông vua đến anh lính, từ gã quý tộc đến người nông dân cùng khổ, từ tay lái buôn giàu có đến người thợ thủ công nghèo, rồi thầy tu, phù thuỷ, phu đào huyệt, người trí thức, anh hề, gái điếm, mụ chủ nhà chứa, thậm chí còn cả tiên ông, tiên bà, ... Tất cả đều được ông đưa vào kịch. Ấy vậy mà mỗi nhân vật đều có cá tính khác nhau. Nhiều nhân vật được cá tính hoá sâu sắc khiến người xem có cảm giác rằng đó là những con người thật họ từng gặp đâu đó ở ngoài đời (Risơc III, Fanxtap, Hamlet, Ôtelô, Iagô, Saylốc...). Để cá tính hoá, Sêcxpia không chỉ chú ý khắc hoạ đặc điểm ngoại hình, ông đặc biệt chú trọng đào sâu vào thế giới tâm tư nhân vật để cho nó nói năng, khóc cười, hành động. Ông mô tả quá trình phát triển tâm lí tính cách của nó, không coi tính cách là cái gì nhất

thành bất biến. Ông tôn trọng quy luật phát triển và không để ý định chủ quan của mình, sự yêu ghét của mình can thiệp vào một cách vô lí. Kịch của Sêcxpia không hề có những nhân vật hoàn toàn được ưu ái hoặc hoàn toàn bị ghét bỏ. Cứ xem ông chế giễu anh chàng Hamlet của ông hoặc ông biện hộ cho gã Do Thái Saylôc của ông thì đủ rõ. Nhân vật của ông sống hết mình, với toàn bộ tính cách phức tạp của nó, có tốt, có xấu, có ưu điểm, có nhược điểm. Tóm lại vì đó là những con người cụ thể, trong những hoàn cảnh xã hội – lịch sử cụ thể, hơn nữa đó là con người của thời kì quá độ.

Nhiều nhà nghiên cứu nói đến chủ nghĩa hiện thực của Sêcxpia là vì căn cứ vào những cống hiến nêu trên. Mac và Ăngghen cũng kêu gọi nên "học tập Sêcxpia", nên "Sêcxpia hoá". Quả đúng vậy, Sêcxpia là một bậc thầy vĩ đại không chỉ đối với nghệ thuật kịch mà còn đối với nghệ thuật văn chương nói chung. Nhiều nhà văn lớn của thế giới đã thừa nhận uy tín và ảnh hưởng lớn lao của ông. Ben Jônxơn, nhà viết kịch nổi tiếng đã khẳng định : "Sêcxpia không chỉ thuộc về nước Anh, ông thuộc về mọi thời đại". Gớt, Sile, Huygô, Banzăc, Gorki, Bêlinxki... và bao nhiêu nhà văn lớn khác nữa đều thừa nhận thiên tài của Sêcxpia. Nhiều đạo diễn và diễn viên ưu tú trong gần bốn trăm năm qua đã nổi tiếng nhờ dàn dựng và diễn xuất các vở kịch của Sêcxpia. Thế kỉ XX, với sự phát triển mạnh mẽ của màn ảnh lớn và nhỏ đã đưa Sêcxpia đến với mọi nơi trên hành tinh này. Giới nghiên cứu, lí luận, phê bình cũng dành nhiều giấy bút để tìm hiểu, để phân tích, để lí giải về con người, về tác phẩm của nhà văn ưu tú đó.

Riêng ở Việt Nam ta, ngay từ trước Cách mạng tháng Tám 1945 giới trí thức, sinh viên, học sinh cũng đã từng say mê thưởng thức Sêcxpia qua tiếng Anh hoặc qua các bản dịch tiếng Pháp. Vài vở kịch của ông cũng đã được dịch ra tiếng Việt. Tuy nhiên phải đợi đến sau ngày hoà bình lập lại, ở miền Bắc mới xuất hiện một số công trình giới thiệu, nghiên cứu, dịch thuật đáng kể ; các trường phổ thông trung học và Đại học (văn) mới bắt đầu giảng dạy một vài tác phẩm của Sêcxpia ; các trường nghệ thuật sân khấu cũng bắt tay vào việc học tập Sêcxpia, dàn dựng một vài vở của ông. Ngày nay, trên đất nước đã thống nhất, việc giới thiệu, nghiên cứu, dịch thuật, giảng dạy Sêcxpia ngày càng phong phú. Có thể khẳng định rằng : Sêcxpia đã chinh phục trái tim của chúng ta và mãi mãi chinh phục mọi trái tim trên hành tinh này.

PHẦN THỨ BA

VĂN HỌC PHÁP THẾ KỈ XVII

CHƯƠNG MỘT

NƯỚC PHÁP VÀ VĂN HỌC PHÁP TRONG "ĐẠI THẾ KỈ"

Văn học thế kỉ XVII là một giai đoạn quan trọng trong lịch sử văn học thành văn của nhân dân, dân tộc Pháp. Quan trọng do vị trí, tính chất và những thành tựu của nó. Nhiều tác giả, nhiều tác phẩm văn học xuất sắc trong thời kì này vẫn sống khá mạnh mẽ trong sinh hoạt văn hoá nghệ thuật hiện đại của thế giới. Chủ nghĩa cổ điển Pháp, cho tới nay, cũng vẫn là đầu đề của những cuộc tranh cãi sôi nổi trong lĩnh vực nghiên cứu, lí luận. Vấn đề là ở cách nhìn đối với một sản phẩm văn học phức tạp ra đời trong một hoàn cảnh lịch sử xã hội phức tạp.

I - NƯỚC PHÁP TRÊN ĐƯỜNG TIẾN TỚI MỘT QUỐC GIA THỐNG NHẤT, HÙNG MẠNH

Cho đến cuối thế kỉ XVI, nước Pháp vẫn là một nước nhỏ, nghèo nàn, bị chia cắt vì sự cát cứ của các lãnh chúa phong kiến. Chiến tranh phong kiến và tôn giáo tàn khốc xảy ra liên miên : cuộc tham chiến ở Italia, đầu thế kỉ XVI vừa chấm dứt thì tiếp liền ngay là cuộc nội chiến đẫm máu trên 30 năm giữa đạo Cơ đốc và đạo Tin lành (1562 - 1598). Sau chiến tranh tôn giáo, nước Pháp bị tàn phá khủng khiếp. Thành thị và nông thôn đều hoang tàn, xơ xác. Những người thất nghiệp đói khổ, ốm đau nhan nhản khắp nơi. Tài chính kiệt quệ. Chính quyền phong kiến suy sụp. Quan lại ở địa phương và thị dân ở các thành phố giành lấy

quyền tự trị. Nông dân và dân nghèo nổi dậy ở nhiều nơi. Đáng chú ý nhất là ở Pêrigo (tây nam Pháp) vào năm 1594 với hai vạn người tham gia. Chế độ phong kiến cát cứ trở thành vật chướng ngại lớn trên bước đường đi lên của lịch sử dân tộc Pháp.

Trong khi đó, giai cấp tư sản Pháp ra đời từ thế kỉ XVI, lớn dần lên trên cơ sở nền kinh doanh tư bản chủ nghĩa, đang có đà phát triển mạnh (công nghiệp dệt, kĩ nghệ xa xỉ phẩm, nông nghiệp, ngoại thương). Muốn giành lấy cả ưu thế về chính trị, nhưng chưa đủ sức lật đổ giai cấp phong kiến, giai cấp tư sản (nhất là tầng lớp trên) quay ra tìm cách dựa vào Nhà nước phong kiến tập quyền để mở rộng kinh doanh. Về phía mình, giai cấp quý tộc mặc dù đang sa sút, vẫn không muốn để mất địa vị thống trị và còn đủ mạnh để ngăn trở giai cấp tư sản tiến tới. Đồng thời, giai cấp quý tộc cũng muốn lợi dụng thế lực kinh tế tư bản chủ nghĩa để tồn tại. Thế quân bình giai cấp tạm thời giữa quý tộc và tư sản hình thành, và trên cơ sở đó, một hình thức thống trị giai cấp mới ra đời : chính thể quân chủ chuyên chế (còn gọi là quân chủ tập trung, quân chủ tuyệt đối). Ăngghen đã nhận xét : "... có những thời kì trong đó các giai cấp độc lập đạt đến một sự quân bình lực lượng khiến cho chính quyền quốc gia lúc nào đó có tính chất độc lập nhất định đối với cả hai giai cấp và bề ngoài tưởng như là kẻ trung gian giữa hai bên. Đó là nền quân chủ chuyên chế của những thế kỉ XVII và XVIII tạo nên thế quân bình giữa tầng lớp quý tộc và giai cấp tư sản". (Viện Nghệ thuật sân khấu quốc gia Lunatsacxki. *Lịch sử sân khấu thế giới*, Tập II. Văn hoá, Hà Nội, 1977).

Nền quân chủ chuyên chế Pháp trải qua ba triều đại của dòng họ Buôcbông :

– Hăngri IV (1594 – 1610) lên ngôi giữa cảnh hoang tàn khủng khiếp của nước Pháp sau những cuộc chiến tranh, giữa tình hình bọn phong kiến cát cứ nổi dậy tứ tung. Hăngri IV thực hiện một đường lối vừa cứng rắn, vừa mềm dẻo về chính trị, về tôn giáo, nhằm hoà giải các mâu thuẫn nội bộ và củng cố chính quyền trung ương. Hăngri IV chủ trương nâng đỡ nông dân (giảm thuế, xoá nợ), đẩy mạnh công thương nghiệp (dựng xưởng thủ công, lập các công ti ngoại thương, kí kết các hiệp ước thương mại). Bản thân nhà vua tự rời bỏ đạo Tin lành để theo đạo Cơ đốc (được coi là quốc giáo), năm 1598 ban bố pháp lệnh Năngtơ bảo đảm tự do tín ngưỡng và ban những quyền tự do chính trị. Hăngri IV bị ám sát, con trai là Lui XIII lên ngôi giữa lúc bọn lãnh chúa phong kiến nổi dậy khắp nơi.

– Lui XIII (1610 – 1643) – Từ 1624, Risơliơ – nhân danh Tể tướng của Lui XIII – nối tiếp sự nghiệp của Henri IV, quyết xây dựng một Nhà nước dân tộc thống nhất hùng cường, một quốc gia phát triển về nhiều

mặt, có vị trí xứng đáng trên trường quốc tế. Risơliơ thực hiện một cách kiên quyết sự thống nhất quốc gia, cơ sở của chế độ quân chủ chuyên chế : trấn áp phái Tin lành và các lãnh chúa phong kiến (triệt hạ pháo đài La Rôsel), mở rộng lãnh thổ (Anzax Loren), đặt Pháp viện tối cao dưới quyền vua, ban đặc quyền và khuyến khích giai cấp tư sản phát triển kinh tế, đẩy mạnh công thương nghiệp, thống nhất thuế má, mở thêm thuộc địa (Ăngti, Madagaxca), thống nhất văn hoá tư tưởng dưới sự lãnh đạo tập trung của Nhà nước chuyên chế : lập Viện Hàn lâm (1634), trợ cấp cho văn nghệ sĩ, mở những cuộc phê bình văn học... nhằm thống nhất ngôn ngữ Pháp, tách nhà văn khỏi ảnh hưởng quý tộc phong kiến, đàn áp những nhà văn chống chế độ... Sự cứng rắn của Risơliơ làm cho ông bị nhiều người thù ghét, phản ứng lại, tuy nhiên, nhìn chung, Risơliơ là nhà chính trị, nhà hoạt động xã hội xuất sắc, người sáng lập thật sự ra Nhà nước có tính chất dân tộc Pháp.

– Lui XIV (1643 – 1715) lên ngôi lúc 15 tuổi, Nhà nước do giáo chủ Mazaranh lãnh đạo. Mazaranh chủ trương tăng thuế, bán quan chức để có tiền nuôi quân đội, tham gia chiến tranh 30 năm ở Trung Âu (1618 – 1648). Chính sách của Mazaranh khiến nhân dân – nhất là nông dân – bần cùng, nghị viện (đa số là tư sản) phản đối, giới quý tộc cũ căm giận. Thế là nổ ra cuộc nội chiến lớn ở Pari và một số tỉnh miền bắc, miền đông nước Pháp. Cuộc nội chiến được mệnh danh là La Frôngđơ (trò bắn súng cao su, 1648 – 1653). Do những quyền lợi ích kỉ của mình, sợ hãi trước phong trào quần chúng, giai cấp tư sản và quý tộc cuối cùng đã phản bội, đẩy cuộc khởi nghĩa vào thất bại. Thất bại này chấm dứt tình trạng rối ren, phân tán ít nhiều vẫn là nguy cơ đe doạ sự thống nhất quốc gia. Nó trở thành cái mốc phân chia thế kỉ XVII làm hai, mà nửa sau là thời kì phát triển huy hoàng của nền quân chủ chuyên chế. Năm 1661, Mazaranh chết, Lui XIV thực sự thâu tóm mọi quyền hành. Đại diện cho Nhà nước phong kiến mang tính điển hình mẫu mực nhất của nền quân chủ chuyên chế, Lui XIV tuyên bố "Nhà nước chính là ta" thể hiện sự tập trung quyền lực đến cao độ trong tay cá nhân nhà vua.

12 năm đầu của triều đại Lui XIV là khoảng thời gian thanh bình êm ả cho phép thực hiện những cuộc cải cách, những dự án lớn. Về kinh tế chính trị, Conbe – trợ thủ đắc lực của vua – đã tích cực bảo hộ các hình thức kinh doanh tư bản chủ nghĩa, thi hành chủ nghĩa khuyến thương, nhằm đem lại nhiều lợi nhuận cho công quỹ, tăng thêm sức mạnh quân sự làm áp lực cho các hoạt động kinh tế, kiến thiết nhiều lâu đài nguy nga, đồ sộ. Về văn hoá nghệ thuật, Sapơlanh – cánh tay phải của "Vua – mặt trời" đã cho lập thêm hàng loạt Viện hàn lâm nghệ thuật và khoa học, bảo trợ các nhà văn hoá văn nghệ, tổ chức các sinh hoạt văn nghệ

ở cung đình, biến Vecxay thành trung tâm văn hoá toàn quốc trong những năm 60 – 70 của thế kỉ. Tất cả đều nhằm đề cao cá nhân Lui XIV và triều đại của ông ta, nhưng khách quan có tác dụng phát triển kinh tế, thúc đẩy văn hoá, củng cố quốc phòng, nâng cao được địa vị, uy tín quốc tế của nước Pháp. Đó là lí do khiến cho thế kỉ XVII ở Pháp được gọi là "thế kỉ của Lui XIV", là "thế kỉ vĩ đại".

Năm 1683, Conbe chết, tạo nên sự chuyển hướng mới của đời sống vật chất và tinh thần Pháp cuối thế kỉ XVII. Chính sách kinh tế Conbe bị vứt bỏ, gánh nặng về chi phí quân sự do chiến tranh chống Hà Lan, Anh dẫn đến sự suy sụp về kinh tế. Sự huỷ bỏ pháp lệnh Năngtơ (1685), sự khủng bố tàn bạo những người dị giáo, cuộc xâm lược các nước láng giềng dẫn đến sự phản động về chính trị. Nhà nước phong kiến chuyên chế biến thành Nhà nước độc đoán, thù địch với mọi khuynh hướng tự do dân chủ, cản trở giai cấp tư sản tiến lên. Làn sóng khổng lồ của hàng chục vạn nhà công thương nghiệp bỏ chạy ra nước ngoài là một sự chảy máu nghiêm trọng về cư dân, về tiền của, về tài năng và về trí tuệ của dân tộc.

Ra đời trong điều kiện đặc biệt của xã hội Pháp thế kỉ XVII, nền quân chủ chuyên chế là thể thống nhất của một mâu thuẫn lớn :

Một mặt, Nhà nước quân chủ chuyên chế là nhân tố lịch sử tiến bộ, tích cực, đã góp một phần quan trọng vào việc thống nhất quốc gia, khôi phục và mở mang kinh tế, thúc đẩy sự phát triển của văn hoá dân tộc, đúng như Mac đã nhận xét : "... nền quân chủ chuyên chế xuất hiện như một trung tâm văn minh, là người đặt nền móng cho sự thống nhất quốc gia".

Mặt khác, về bản chất xã hội, nền quân chủ chuyên chế vẫn là một hình thức thống trị giai cấp dựa trên liên minh dù là tạm thời giữa hai giai cấp bóc lột (phong kiến – tư sản). Nó vừa hoà giải một mâu thuẫn đối kháng để duy trì địa vị và quyền lợi giai cấp, nó vừa nhằm bóc lột, đàn áp quần chúng lao động – nhất là nông dân.

Tính hai mặt của chính thể quân chủ chuyên chế Pháp, do đặc điểm lịch sử, khiến cho hình thức Nhà nước này có thể chia làm hai thời kì diễn biến chính, mỗi thời kì thể hiện một mặt đối lập :

– Trước vụ La Frôngđơ : chống phân cát, tiến tới ổn định và phát triển, phù hợp với yêu cầu của lịch sử, được quần chúng ủng hộ.

– Sau La Frôngđơ, nhất là từ sau khi Lui XIV thực sự nắm quyền bính : Nhà nước được củng cố vững chắc. Sau 1683 : bắt đầu thoái hoá, phản động, trở thành đối tượng phê phán của lịch sử.

II - ẢNH HƯỞNG SÂU SẮC VÀ LỚN LAO CỦA TRIẾT HỌC GAXĂNGĐI VÀ TRIẾT HỌC ĐÊCAC

Cùng ra đời vào nửa đầu thế kỉ XVII, mỗi học thuyết có những cống hiến riêng ở những mặt khác nhau, nhưng triết học duy vật của Gaxăngđi và triết học duy lí của Đêcac đều có những điểm chung, đều là những thành tựu về văn hoá tư tưởng của một thế kỉ lớn và đều ảnh hưởng sâu rộng đến đời sống tinh thần của thời đại.

1. GAXĂNGĐI (GASSENDI, 1592 - 1655)

Gaxăngđi là nhà triết học, toán học, và là người hiểu biết nhiều về vật lí, thiên văn. Ông hoạt động trong một nhóm các nhà bác học, nơi thường kín đáo diễn ra những cuộc hội thảo khoa học quan trọng mang tinh thần tự do chống chủ nghĩa ngu dân của những thế lực phong kiến và tôn giáo. Gaxăngđi dành nhiều thời giờ viết cuốn *Triết học đại toàn*, tác phẩm chỉ được in sau khi ông mất.

Triết học của Gaxăngđi dựa vào học thuyết về nguyên tử của Êpicuya và Luycrex thời Cổ đại. Trong khi phát triển lí thuyết nguyên tử, ông đã đề xướng cảm giác luận duy vật, chủ trương con người có thể nhờ cảm giác để nhận thức thế giới, mà "cảm giác thì không bao giờ lừa dối". Tin vào cảm giác, đánh giá cao cảm giác, Gaxăngđi chống lại duy lí luận của Đêcac, bác bỏ triết học kinh viện duy tâm thời Trung cổ.

Đạo đức học có khuynh hướng Êpicuya của ông tập trung vào niềm vui sướng trong cuộc đời, và vào sự trong sáng của tâm hồn. Theo ông, hạnh phúc của đời người là ở sức khoẻ của thể xác và ở sự thanh tĩnh của tâm hồn. Nguyên nhân chính là ở lí trí lành mạnh, thẳng thắn, sáng suốt kết hợp chặt chẽ với đạo đức.

Nhiều nhà văn tiến bộ của thế kỉ XVII đã chịu ảnh hưởng rõ rệt của Gaxăngđi : Môlie, La Fôngten, Becgiơrăc, La Bruye...

2. ĐÊCAC (DESCARTES, 1596 - 1650)

Đêcac là nhà triết học và khoa học lớn, có ảnh hưởng mạnh mẽ đến thời đại, và ảnh hưởng lâu dài đến lịch sử dân tộc Pháp. Trong những công trình nghiên cứu về vật lí, hình học, vũ trụ học, Đêcac đã có những khám phá đáng chú ý. Trong tiểu luận triết học nổi tiếng nhan đề *Luận về phương pháp* (1637), ông nêu cao vai trò của lí trí trong nghiên cứu khoa học và đề ra cho mình nhiệm vụ "bàn về phương pháp để hướng dẫn tốt lí trí và tìm tòi chân lí trong khoa học". Qua tác phẩm này, về mặt nhận thức, Đêcac đề xướng triết học duy lí - đánh giá cao khả năng,

vai trò của tư duy lí luận. Theo ông, lí trí không những là giai đoạn cao của nhận thức thế giới so với tri giác cảm tính, mà còn là nguồn gốc độc lập, không phụ thuộc vào tri giác cảm tính, lí trí có thể đem lại sự hiểu biết về tất cả những gì mà giác quan của con người không thể đạt tới. "Ánh sáng của lí trí có thể nhận thức được thế giới tự nhiên một cách vô hạn". Với Đêcac, nhờ lí tính – qua trực giác vốn có của lí tính – mà người ta quan niệm được chân lí, và sự chính xác của chân lí là do sự sáng suốt, rõ ràng của những khái niệm. Chỉ có lí trí là cái có thực. Chỉ có lí trí là đáng tin cậy. Lí trí là quan toà tối cao của chân lí. Nói đến vấn đề cơ bản của triết học là quan hệ giữa tư duy và tồn tại, Đêcac nêu một nguyên lí : "Tôi tư duy, vậy tôi tồn tại". Điểm mạnh của Đêcac là ở đây, mà chỗ hạn chế của Đêcac cũng là ở đây. Tin tưởng sâu sắc vào lí trí, đem lí trí sáng suốt thay thế cho tín ngưỡng mù quáng, Đêcac đã đem triết học kinh viện ra trước ánh sáng dư luận, đánh một đòn quyết liệt vào học thuật Trung cổ và Nhà Thờ, đồng thời tiếp tục chủ nghĩa nhân văn thời đại Phục hưng, ca ngợi con người thông qua hoạt động tư duy của nó.

Về mặt phương pháp nghiên cứu, Đêcac chủ trương phương pháp phân tích. Khâu đầu tiên của cả quá trình nghiên cứu là hoài nghi. Ông nhấn mạnh sự hoài nghi và cho rằng sự hoài nghi phổ biến, sự hoài nghi về phương pháp là điểm xuất phát của khoa học chân chính. Cần phải nghi ngờ tất cả những cái gì mà người ta tin hoặc coi là chân lí. Sự hoài nghi này là một biện pháp có điều kiện nhằm ngăn ngừa mọi kết luận mù quáng chứ không thể thay thế kết luận, không phải là mục đích cuối cùng. Nó tạo một cơ sở vững chắc cho nhận thức. Đêcac không muốn làm như "những kẻ hoài nghi nghi ngờ chỉ là để nghi ngờ và làm ra vẻ lúc nào cũng do dự. Trái lại, mục đích của tôi là nhằm đạt đến sự tin tưởng và sau khi vứt bỏ những đất phù sa lùng củng và những bãi cát xốp, tìm ra chỗ đất vững". *(Luận về phương pháp)*. Bước thứ hai, theo Đêcac, là phân chia nhỏ đến tận cùng các hiện tượng để giải quyết cho tốt. Bước thứ ba là hướng dẫn tư duy theo thứ tự từ dễ đến khó, từ đơn giản đến phức tạp. Cuối cùng là tổng hợp, xem xét lại tất cả những chi tiết nhỏ đã phân chia ra để giải quyết.

Luận về phương pháp là lời tuyên chiến đối với tất cả những cái bừa bãi, hỗn độn, tuỳ tiện để đi tới một trật tự sáng sủa, chặt chẽ, chính xác. Nó thể hiện tinh thần triết học duy lí của Đêcac.

Nhìn chung, triết học duy lí của Đêcac là thành tựu lớn của tư tưởng Pháp thế kỉ XVII, sản phẩm của những tiến bộ về khoa học và ý thức của giai cấp tư sản đang trưởng thành. Nó đặt cơ sở cho thế giới quan khoa học của thời đại. Nó mang tính chiến đấu chống phong kiến và tôn giáo rất rõ rệt. Cũng chính vì vậy, nó đã phải chịu đựng sự kết án nghiêm

khắc của Nhà thờ và những người còn tin ở Thượng đế, sự thù ghét của các trường học phong kiến. Nhưng, là sản phẩm của lịch sử, nó cũng mang những hạn chế có tính lịch sử của trình độ khoa học, của ý thức giai cấp, của bản thân Đêcac thể hiện ở tính cách mạng nửa vời, vừa duy tâm, vừa duy vật (quan điểm nhị nguyên luận). Triết học duy lí của Đêcac đã in dấu rất đậm trong văn học cổ điển chủ nghĩa Pháp, từ Malecbơ, Boalô, đến Cornây, Raxin, Môlie, từ lí luận đến sáng tác, từ sự lựa chọn đề tài đến những thành tựu về nghệ thuật.

III - BỨC TRANH SINH ĐỘNG CỦA VĂN HỌC PHÁP THẾ KỈ XVII

Từ hướng đi mới của lịch sử dưới chính thể quân chủ chuyên chế, từ ảnh hưởng của những tư tưởng triết học, bộ mặt độc đáo của văn học Pháp thế kỉ XVII hình thành, vừa kế thừa, vừa bác bỏ văn học thời đại trước.

1. BA DÒNG VĂN HỌC

Thế kỉ XVII chứng kiến sự ra đời của ba dòng văn học với những tác động và ảnh hưởng qua lại khá phức tạp.

Đáng chú ý trước hết là văn học kiểu cách. Đây là tiếng nói của tầng lớp quý tộc phong kiến thất thế. Bị sa sút nhiều về chính trị, giai cấp quý tộc ra sức vớt vát lại bằng những vinh quang giả tạo trong văn nghệ. Họ tụ tập trong các "xalông" để bàn chuyện văn chương và qua đó trưng bày sự kiêu kì đặc biệt của mình. Sinh hoạt "xalông" trở thành một phong trào có tính thời thượng đối với xã hội thượng lưu. Các "xalông" nổi tiếng thời đó là phòng khách của bà Rambuiê, của cô Xcuyđêri. Tiêu biểu hơn cả là "xalông" của bà Rambuiê, trong khoảng 1615 – 1660 đã trở thành một trung tâm văn hoá quý tộc lớn đối lập với triều đình của Lui XIII. Nhiều nhân vật tai mắt của thời đại, trong đó có một số nhà văn, vẫn thường lui tới "xalông" này : Risơliơ, Sapơlanh, Malecbơ, Cornây... Đây là vườn ươm của loại tiểu thuyết mục đồng tràng giang đại hải, mà đề tài thường là những mối tình hiệp sĩ lí tưởng, cao thượng và tế nhị một cách cầu kì, nhân vật là kiểu "con người phong nhã" duyên dáng của thời đại, ngôn ngữ là thứ lời ăn tiếng nói cực kì chải chuốt ra sức đối lập với ngôn ngữ của đời sống hàng ngày, và nội dung cơ bản là sự đào sâu vào tâm lí, mổ xẻ các dục vọng nhằm trưng bày một cách hãnh diện những diễn biến quanh co, phức tạp, bất ngờ, kì thú của tâm hồn quý tộc. Tiểu thuyết *Axtorê* của Đuyêcfê, *Clêli* của Xcuyđêri là những sản phẩm trứ danh nhất của loại tiểu thuyết mục đồng này.

Ngoài tiểu thuyết, các "xalông" còn có các thư từ – loại sáng tác văn nghệ chuyền tay nhau để đọc chung, nối tiếp những cuộc đàm thoại trong phòng khách. Thơ cầu kì cũng rất đặc biệt. Đó là phản ứng của giới quý tộc lỗi thời đối với khiếu thẩm mĩ mới do giai cấp tư sản mang đến và đang được ưa chuộng ở các đô thị. Những nhà thơ cầu kì đáng chú ý : Voatuya, Ghê đơ Banzăc. Mặc dù phản ứng lại cuộc sống, rút vào cố thủ với những thứ văn chương kiểu cách, không đóng góp được bao nhiêu cho lịch sử và bị công kích từ nhiều phía, dòng văn học này cũng có một số ảnh hưởng nhất định trong tác phẩm của một số nhà văn cổ điển chủ nghĩa.

Đối lập với văn học kiểu cách là văn học hiện thực dung tục. Đó là tiếng cười nghịch ngợm của những nhà văn "khôi hài thô lỗ", những người có tư tưởng tự do mang tiếng cười giễu cợt nhại lại thứ văn chương kiểu cách của các "xalông". Trong tiểu thuyết, tác phẩm *Những cuộc phiêu lưu của bá tước Fonext* (Đôbinhê) đả kích sâu cay thói ăn bám và huênh hoang của giai cấp quý tộc đang lụi tàn. *Câu chuyện có thực buồn cười về Frăngxiông* (Xoren) qua những mầm mống của một bút pháp hiện thực và những dấu vết ảnh hưởng của Rabơle, là tiếng cười châm biếm độc địa đối với những thói tật phong kiến : bệnh dốt nát, bệnh keo bẩn, bệnh thông thái rởm... *Truyện các gánh hát* (Xcarông) cũng là bức kí hoạ mỉa mai những tập tục của xã hội và tâm lí của con người. Cuốn tiểu thuyết trào lộng *Những quốc gia và những vương quốc của Mặt trăng* (Becgiơrăc) qua sự đối lập tưởng tượng những con người của Trái đất với những con người của Mặt trăng, đã đả kích mạnh mẽ óc ngu xuẩn, thói độc đoán về tinh thần của Nhà thờ và Nhà nước phong kiến.

Trong thơ, những bài thơ hoạt kê của Xcarông là những tiếng cười nhạo báng lối thơ cầu kì, kiểu cách, xa thực tế của các nhà thơ quý tộc.

Phác hoạ nên bức tranh của cuộc sống, phơi bày thực trạng của những thế lực đã lỗi thời, bộc lộ những khát khao về một xã hội tốt đẹp lí tưởng, dòng văn học này đã thể hiện được tính hiện thực tiến bộ của nó. Tuy vậy, tính hiện thực này tầm thường nông cạn, và nhiều khi vô chính phủ. Nó hạn chế tầm nhìn vào cuộc sống. Nó ít có những thành tựu đáng kể về nghệ thuật. Vì thế, dòng văn học này chưa phải là một dòng văn học lớn, có nhiều uy thế. Một số ảnh hưởng nhất định của văn học hiện thực dung tục có thể tìm thấy trong sáng tác của một số nhà văn cổ điển chủ nghĩa như Môlie, La Fôngten...

– Cùng tồn tại với hai dòng văn học trên và vượt hẳn lên một tầm cao rõ rệt là văn học cổ điển chủ nghĩa. Dòng văn học này là tiếng nói nghệ thuật của bộ phận tiên tiến trong giai cấp tư sản đang lên. Đó là tiếng nói mạnh mẽ, tích cực, gây được nhiều ảnh hưởng to lớn đối với thời đại và có sức sống lâu dài về sau. Nói đến thành tựu lớn của văn học Pháp thế kỉ XVII, chủ yếu là nói đến dòng văn học cổ điển chủ nghĩa.

2. VĂN HỌC CỔ ĐIỂN CHỦ NGHĨA

a) Văn học cổ điển chủ nghĩa là dòng văn học chính thống của văn học Pháp thế kỉ XVII. Trước hết, do vận mạng dài lâu của nó, văn học cổ điển chủ nghĩa đã phát triển liền một mạch, mạnh mẽ, sôi nổi suốt từ những năm 30 đến cuối thế kỉ, có lúc đã độc chiếm văn đàn, khi các dòng văn học khác im lặng. Nhưng quan trọng hơn cả là do những thành tựu vẻ vang thể hiện ở những tác gia và tác phẩm lớn trên nhiều lĩnh vực thuộc nhiều thể loại sáng tác ; ở những quan điểm mĩ học tiến bộ ; ở tư tưởng chống phong kiến, tôn giáo và những thói tật tư sản ; ở những đóng góp mới cho lịch sử nghệ thuật ; ở tác dụng nhiều mặt của nó. Cuối cùng, không thể không nói đến ảnh hưởng rộng rãi của văn học cổ điển chủ nghĩa. Sự xuất hiện, sự trưởng thành và sự kết thúc của nó đều được đánh dấu bằng những cuộc tranh luận náo nhiệt kéo dài suốt nửa sau thế kỉ lôi cuốn toàn bộ dư luận xã hội mà tinh thần chung là khẳng định những thắng lợi của chủ nghĩa cổ điển – nền văn học dân tộc tuy còn trẻ trung mà đã chững chạc, bề thế và đã có thể "thay thế văn học Cổ đại". Nổi bật là cuộc tranh luận về *Lơ Xit*, cuộc tranh luận giữa phái Cũ và phái Mới.

b) Văn học cổ điển và văn học cổ điển chủ nghĩa, chủ nghĩa cổ điển. Khái niệm cổ điển đã có từ xưa, khi Arixtac (thế kỉ III tr. CN) phân loại các nhà văn cổ đại. Trong văn học Pháp, danh từ chủ nghĩa cổ điển (classicisme) xuất hiện vào thế kỉ XVIII dùng để chỉ trào lưu văn học có uy thế nhất của thế kỉ trước. Lúc đó, nhà trường Pháp, vì tinh thần dân tộc, muốn đưa vào trong chương trình học những tác gia Pháp dùng làm mẫu mực cho mọi người học tập, thay thế những tác gia của văn học cổ đại Hi Lạp, La Mã bấy lâu vẫn là những bậc thầy không ai sánh kịp. Vônte và một số người khác nhận thấy các tác gia lớn của thế kỉ XVII có thể là những khuôn mẫu trong nhà trường, nên từ đây ở Pháp, người ta gọi dòng chính trong văn học thế kỉ XVII là văn học cổ điển. Và để đối lập với trường phái lãng mạn thế kỉ XIX, người ta dùng danh từ "chủ nghĩa cổ điển". Rộng ra sau này, người ta dùng danh từ "cổ điển" để chỉ những tác gia, tác phẩm văn nghệ ưu tú xứng đáng được mọi người học tập.

c) Về những nguyên lí mĩ học cổ điển chủ nghĩa. Nói đến những vấn đề lí luận của chủ nghĩa cổ điển, nhiều người thường chú ý ngay đến tác phẩm *Nghệ thuật thơ* (1674) cuốn sách lí luận viết bằng thơ của Boalô, xem đó là "bộ luật thơ của chủ nghĩa cổ điển", và tác giả của nó là "nhà lập pháp của chủ nghĩa cổ điển". Từ *Nghệ thuật thơ*, người ta thường rút ra mấy vấn đề lí luận, khái quát lên, gọi là "những nguyên lí cơ bản" của mĩ học cổ điển chủ nghĩa, thí dụ như : tôn sùng lí trí, theo tự nhiên, học tập cổ đại..., và giải thích chúng một cách tư biện, tách rời

khỏi tác phẩm văn học, tách rời khỏi đời sống văn học cụ thể của thời đại. Thật ra, *Nghệ thuật thơ* có những giá trị hiển nhiên trong việc phát ngôn những yêu cầu cơ bản của thời đại đối với sáng tác văn nghệ, đấu tranh để thống nhất văn nghệ dưới ánh sáng của triết học duy lí nhằm phục vụ đường lối chính trị của Nhà nước quân chủ chuyên chế Pháp, nêu lên những kỉ cương, phép tắc chặt chẽ cho việc sáng tác nghệ thuật, chống lại những cảm hứng cá nhân tự do, tản mạn còn rơi rớt lại từ cuối thời đại Phục hưng. Nhưng, cũng phải thừa nhận rằng *Nghệ thuật thơ* ra đời vào cuối thế kỉ XVII – lúc hầu hết các tác phẩm quan trọng nhất đều đã được hoàn thành và đã được dư luận khẳng định, một số nhà văn lớn đã ngừng viết (Cornây) hoặc đã chết (Môlie), một số vở kịch đặc sắc của Raxin ra đời sau đó (*Phedrơ, Atali*...) lại mang một tinh thần phản kháng mới, xa lạ với lí luận của Boalô. Bộ "luật thơ" do đó không có tác dụng hướng dẫn, chỉ đạo đối với các sáng tác văn học cổ điển chủ nghĩa. Nó chỉ làm nhiệm vụ tổng kết, và tổng kết một cách không đầy đủ những thực tế của chủ nghĩa cổ điển (đề cao loại thể anh hùng ca nhưng lại không có tác phẩm anh hùng ca, đánh giá thấp ngụ ngôn nhưng lại có thơ La Fôngten rất độc đáo, đòi hỏi luật "Ba duy nhất" mà chỉ riêng Raxin có khả năng thực hiện, không tổng kết được quy tắc chung về sáng tác nghệ thuật của những nhà văn có tên tuổi...). Bởi thế, không thể lấy *Nghệ thuật thơ* làm chỗ dựa cơ bản, thậm chí duy nhất, để tìm hiểu và đánh giá chủ nghĩa cổ điển, mặc dù công trình lí luận đó đã tập trung được những vấn đề nghệ thuật lớn trên chặng đường phát triển mới của lịch sử.

Trong quá trình sáng tác, các nghệ sĩ lớn của chủ nghĩa cổ điển đều có ý thức rõ ràng và sâu sắc về sứ mạng ngòi bút của mình. Điều ngẫu nhiên lí thú là ở chỗ họ đều gặp nhau, thống nhất với nhau, mặc dù xuất phát từ những góc độ khác nhau.

Môlie viết : "Tôi muốn biết rõ rằng quy tắc lớn nhất của mọi quy tắc có phải là không được làm vui hay không, và một vở kịch đã đạt được mục đích có phải là đã không đi theo một con đường đúng hay không... Nếu các vở kịch làm theo quy tắc lại không gây được vui thích và những vở kịch gây được vui thích lại không làm theo quy tắc, thì cần phải cho rằng các quy tắc đã được làm sai".

(Phê bình Trường học làm vợ)

La Fôngten viết : "Ở Pháp người ta chỉ xem cái vui : đó là quy tắc lớn, cũng là quy tắc duy nhất".

(Mục đồng và sư tử)

Raxin viết : "Quy tắc chính là làm vui và gây xúc động. Tất cả các quy tắc làm ra chỉ để đạt tới quy tắc trên".

(Tựa *Bêrênixơ*)

Nói về bi kịch, Boalô cũng cho rằng : "Bí mật trước hết là ở chỗ làm vui và làm cho xúc động".

(*Nghệ thuật thơ* – Bài ca III)

Vậy là nhìn chung, các nhà cổ điển chủ nghĩa đều không sính lí luận trừu tượng, mà chỉ coi trọng hiệu quả thực tế của sáng tác nghệ thuật. Và khi cần nói rõ quan điểm nghệ thuật, họ cũng không ngại nói rõ các quy tắc của mình. Theo họ, quy tắc lớn nhất – nếu không nói là duy nhất – là *làm vui*. Vui vì được hiểu biết thêm về tự nhiên dưới vẻ "giống như thực" của nó. Vui vì được "thanh lọc cảm xúc". Vui để gắn bó hơn nữa với đất nước, dân tộc đang lớn dậy trong sự gạt bỏ những trở lực của cái cũ, phê phán những thói hư của cái mới, khẳng định một tương lai tự do, dân chủ và nhân đạo.

d) Hai giai đoạn tương phản của chủ nghĩa cổ điển

– *Trước 1660 :* Trong tình hình nước Pháp đã thống nhất từ 1594 nhưng chưa ổn định, chế độ quân chủ chuyên chế đang được củng cố, văn học cổ điển chủ nghĩa là tiếng nói ủng hộ Nhà nước phong kiến tập quyền đã khuyến khích sự phát triển tư bản chủ nghĩa, đưa nước Pháp đến thống nhất quốc gia. Giai đoạn này mở đầu bằng cuộc cải cách ngôn ngữ có tính chất lịch sử của Malecbơ tiếp đến là những sáng tác của Paxcan và Cornây.

– *Sau 1660 :* thời kì phát triển toàn diện, rực rỡ của chủ nghĩa cổ điển dưới những năm huy hoàng của triều đại Lui XIV. Đáng chú ý nhất là thơ châm biếm của Boalô, hài kịch của Môlie, thơ ngụ ngôn của La Fôngten, bi kịch của Raxin, văn xuôi của La Bruye... Văn học cổ điển chủ nghĩa trong giai đoạn này là tiếng nói phản kháng chế độ phong kiến độc đoán, đả kích giai cấp quý tộc, chế giễu những thói xấu tư bản chủ nghĩa. Từ 1690 trở đi, chủ nghĩa cổ điển chuyển hướng dần. Cuộc tranh luận dai dẳng, quyết liệt giữa phái Cũ và phái Mới kết thúc bằng thắng lợi của phái Mới, đã chấm dứt cả một thế kỉ hoạt động của chủ nghĩa cổ điển.

e) Một số nhà văn và tác phẩm tiêu biểu

– **Malecbơ** (Malherbe, 1555 – 1628)

Là nhà thơ cung đình được ưu đãi dưới triều Hăngri IV và Lui XIII, Malecbơ có sáng tác một số thơ trữ tình, phần nhiều có tính chất thù tạc, không có giá trị gì mấy mặc dù rất đúng quy cách. Nhưng đối với sự nghiệp cải cách ngôn ngữ thơ ca dân tộc, ông là người có công đầu. Malecbơ không xây dựng những công trình lí luận riêng, nhưng qua những ghi chép của học trò ông, qua những lời chú giải, bình luận của ông về sáng tác của nhà thơ kiểu cách Đêportơ, người ta thấy :

Về ngôn ngữ, Malecbơ chống những cái quá trớn của thơ kiểu cách và thơ dung tục, phê phán nghiêm khắc thơ của nhóm Thất tinh và

Rôngxa, phản đối việc lạm dụng những tiếng nước ngoài, tiếng cổ, tiếng địa phương... Malecbơ đòi hỏi sự trong sáng của ngôn ngữ, khuyên các nhà văn viết theo lời ăn tiếng nói của "những người phu khuân vác bến tầu Xanh Jăng" (tức là Pari sinh động). Từ Malecbơ, tiếng nói thành thị đã thắng tiếng nói địa phương hàng tỉnh, tiếng nói Pari thành ngôn ngữ tiêu chuẩn của cả nước.

Về nghệ thuật thơ, Malecbơ chủ trương lối thơ 12 âm tiết, bỏ các vần ôm, tránh những mẫu âm đối chọi, không để từ đơn âm vần với từ phức âm, kiến trúc câu thơ phải cân đối, bài thơ phải chia thành đoạn mạch rõ ràng, đề tài phải thông thường, dễ hiểu.

Về bút pháp, Malecbơ muốn nhà thơ phải gọt giũa thật công phu, "phải làm một cách khó khăn những câu thơ dễ dàng". Mang tinh thần duy lí của thời đại, Malecbơ kìm hãm những gì thái quá, bác bỏ những cảm hứng chủ quan, cá nhân vô tổ chức.

Quan niệm của Malecbơ về ngôn ngữ, về kĩ thuật biểu hiện và nội dung của văn nghệ, về địa vị và tác dụng của nhà văn nói lên cuộc đấu tranh để thống nhất ngôn ngữ, phản ánh sự thắng lợi của chính quyền quân chủ tập trung đối với bọn phong kiến cát cứ.

– **Paxcan** (Pascal, 1623 – 1662)

Paxcan vừa là nhà khoa học, vừa là nhà văn nổi tiếng đầu thế kỉ XVII. Nghiên cứu tự nhiên, Paxcan đã có nhiều phát hiện có giá trị trong lĩnh vực toán, lí. Mang tinh thần duy vật và duy lí, những công trình khoa học của Paxcan phản đối sự sùng bái quá khứ, phủ nhận những tín điều giả dối. Niềm tin có giới hạn vào tôn giáo trong thế giới quan của Paxcan không ngăn cản được ông chủ trương lí thuyết về sự tiến hoá của khoa học.

Là nhà văn, Paxcan được chú ý trước hết qua tác phẩm *Những bức thư tỉnh nhỏ* (1656 – 1657). Đây là tập bút chiến gồm 18 bức thư viết cho một người ở tỉnh nhỏ. Trên quan điểm duy vật và duy lí kết hợp với đạo đức, Paxcan kịch liệt phê phán thói vô luân của những nhà thần học ở Xorbon, nhất là những người Jêzuyt. Paxcan vạch trần thứ lí luận bào chữa cho tội ác, thứ lí luận cho phép những kẻ quyền thế đứng lên trên cả pháp luật. Tin tưởng ở chân lí tuyệt đối, Paxcan dường như đã dám chống lại bất kì một thứ quyền lực nào, kể cả Giáo hoàng. Trong khi luận chiến chống phái Jêzuyt, Paxcan có dịp nghiên cứu kĩ đạo Thiên Chúa. Khao khát một thứ đạo đức đích thực, ông tìm đến phái Jăngxênit, đứng về phía họ, đối lập với phái Jêzuyt. Tác phẩm của Paxcan là một đòn mạnh giáng vào giáo lí của Nhà thờ, công cụ ngu dân, chỗ dựa tinh thần của những thế lực chuyên chế, lá chắn cho những thói xấu và tội ác ghê tởm. Điều đó giải thích thái độ thù ghét của nhà thờ đối với tác giả của cuốn sách. Nhưng mặt khác, Paxcan rõ ràng chưa thoát khỏi ảnh hưởng của tôn giáo, còn bênh vực tôn giáo, còn đề cao sức mạnh của tôn giáo (đức tin).

Những tư tưởng (1670) là tập hợp những ghi chép tản mạn của Paxcan về nhiều vấn đề khác nhau xung quanh đạo Cơ đốc. Thế giới, theo Paxcan, là mênh mông vô tận. Trước cái vô tận đó, con người cảm thấy mình chỉ là một "cây sậy" nhỏ bé, yếu ớt, thiếu một sức mạnh đạo đức để nâng mình lên, thiếu một chỗ dựa đáng tin cậy để đứng vững. "Sự im lặng vĩnh cửu của khoảng không vô tận làm tôi kinh hoàng". Cần phải có Thượng đế, tôn giáo.

Nhìn vào con người trong cuộc sống thực với tất cả sự phức tạp của nó, Paxcan nhận thấy tính hai mặt đối lập tự nhiên - cái cao cả và cái khốn cùng. Con người, bản thân nó, không khắc phục được tình trạng đó. Chỉ có tư tưởng mới đem lại sự cao cả cho con người. Bởi thế, Paxcan khâm phục những người có tư tưởng - những nhà bác học, triết học, tâm lí học và nhà thơ.

Những cái cao cả đối lập với những cái khốn cùng. Chính là dục vọng đã đẩy con người vào chỗ cùng khốn đó.

Paxcan đã thể hiện một bút pháp phân tích sâu sắc, có tính biện chứng khi đi vào tâm lí, cùng với một thứ văn xuôi mạch lạc, trong sáng, ý nhị báo hiệu sự ra đời thứ ngôn ngữ của thế kỉ.

– **La Fôngten** (La Fontaine, 1621 - 1695)

La Fôngten là một nhà văn độc đáo của thế kỉ XVII. Không được chuẩn bị để viết văn, làm thơ, nhưng vốn có tư tưởng tự do phóng khoáng, ham thích nghệ thuật, ông đã tìm đọc nhiều sáng tác của những nhà văn cổ đại, hiện đại, sống gần gũi thiên nhiên, hiểu biết đời sống nhân dân Pháp. Tiếp xúc với một số nhà văn tên tuổi đương thời và chịu ảnh hưởng của họ, La Fôngten đã đứng cùng với họ trên một trận tuyến chung, đấu tranh cho những lí tưởng thẩm mĩ của chủ nghĩa cổ điển trong khi vẫn tự khẳng định một phong cách riêng. Ông làm thơ, viết văn, kể chuyện nhiều, song nổi tiếng chủ yếu do các truyện kể, nhất là ngụ ngôn.

Những truyện kể (1665)... Nội dung bắt nguồn từ kho truyện kể của dân tộc (những truyện thơ ngụ ngôn thời Trung cổ, sáng tác của Rabơle cuối thế kỉ XVI), của văn học Phục hưng Italia (Bôcaxiô, Ariôxtô). Qua những mẩu chuyện vui, nghịch ngợm, viết về những chuyện yêu đương vụng trộm của bọn thầy tu, La Fôngten phanh phui thực chất xấu xa, nhơ nhớp trong đời sống riêng của những kẻ làm nghề tôn giáo. Núp sau cái mặt nạ đạo đức cao quý, bọn này thực ra chỉ là những kẻ dâm đãng, chỉ chực tìm cách thoả mãn những thèm khát xác thịt. Các nhân vật tuy có địa vị xã hội khác nhau, nhưng đều cùng một giuộc như nhau cả. *Những truyện kể* là tiếng cười to chế nhạo bọn thầy tu, và qua chúng là Giáo hội nói chung. Đồng thời, tác phẩm cũng không che giấu sự ca ngợi những thú vui thế tục hợp với tự nhiên, khác hẳn thứ luân lí khổ hạnh, vô lí, do Nhà thờ đề xướng. Triết học và đạo đức học Gaxăngđi rõ ràng đã có ảnh hưởng đến sáng tác của La Fôngten. Khuynh hướng chống tôn

giáo, chống luân lí phong kiến bộc lộ thường xuyên trong tác phẩm. Ngoài đề tài phổ biến trên, La Fôngten cũng có viết về sinh hoạt gia đình, nêu lên được vấn đề có ý nghĩa chính trị xã hội to lớn, phản ánh được phần nào thực tế lịch sử : sự tan rã của chế độ gia trưởng phong kiến.

Ngụ ngôn – Nói đến La Fôngten là phải nói đến thơ ngụ ngôn. Từ La Fôngten, thơ ngụ ngôn thoát khỏi vị trí "hạ đẳng" vươn lên thành một loại thơ có giá trị, có sức mạnh ngang với bất kì một loại thơ nào khác. Thơ ngụ ngôn La Fôngten được viết trong một quá trình dài (26 năm) với những mốc thời gian sau :

1668 : tập I (từ cuốn I đến cuốn VI)

1678 – 1679 : tập II (cuốn VII – cuốn XI)

1694 : tập III (cuốn XII)

Thời kì La Fôngten viết ngụ ngôn là thời kì nền quân chủ chuyên chế đã trở thành phản động, quần chúng nhân dân rên xiết dưới ách độc đoán, mâu thuẫn xã hội gay gắt. Cần có một nhân thức đúng, một kết luận dứt khoát để tiến tới giải quyết tình hình đó. Ngụ ngôn La Fôngten cũng chuyển biến dần theo bước đi của lịch sử và sự trưởng thành của bản thân nhà thơ. Quá trình ấy thể hiện ở sự khác biệt giữa tập Ngụ ngôn thứ nhất với những tập sau.

Tập I lấy đề tài từ những ngụ ngôn của Cổ đại Hi Lạp, La Mã (qua Êzôp, Phedrơ). Những tập sau mở rộng thêm với đề tài Phương Đông, chủ yếu là sáng tác của nhà ngụ ngôn Ấn Độ : Pilpê.

Tập I trung thành với những kích thước cũ, dù có thêm thắt ít nhiều chi tiết. Những tập sau lớn hơn (nhân vật, tình huống nhiều ; trí tưởng tượng và giọng văn phong phú, ý nghĩa xã hội sâu rộng).

La Fôngten đã cố vượt khỏi những ràng buộc đã chi phối cách nhìn vào hiện thực để phát huy sức mạnh chiến đấu của ngụ ngôn. Dưới hình thức miêu tả và kể chuyện linh hoạt, bằng sự mỉa mai kín đáo, Ngụ ngôn của La Fôngten đã tái hiện được bức tranh rộng lớn, chân thật về xã hội Pháp cuối thế kỉ XVII, qua đó vừa tố cáo thói chuyên quyền độc đoán của "Vua – mặt trời", vừa phát huy một cách nhẹ nhàng tác dụng giáo dục quần chúng.

Nhân vật thường gặp trong ngụ ngôn La Fôngten là sư tử. Là chúa tể của núi rừng, sư tử sống đời ăn bám phè phỡn trên sự đói khổ của muôn loài. Đã vậy, nó còn luôn luôn hống hách, ưa phỉnh nịnh. Cùng với lũ tay chân thích luồn cúi, bợ đỡ, nó thiết lập một chế độ thống trị hà khắc, bất công, che đậy bằng những trò bịp bợm xảo trá. Dưới gánh nặng chuyên chế được cảm nhận như một định mệnh khắt khe, những con vật bé nhỏ, hiền lành chỉ còn biết cắn răng chịu đựng, không dám phản kháng. Tiêu biểu cho vấn đề trên là bài *Các loài vật bị dịch hạch* (bài 1, cuốn VII). Tác phẩm của La Fôngten trình bày chế độ chuyên chế như kẻ thù của nhân dân, kẻ thù của hạnh phúc chân chính.

Tôn giáo – chỗ dựa của nền chuyên chế – cũng thường xuất hiện trong Ngụ ngôn của La Fôngten. Với La Fôngten, giáo hội, thầy tu là những thế lực nô dịch nguy hiểm biến những người cả tin thành những con cừu ngoan ngoãn dưới nanh vuốt chuyên chế (*Chó sói và Cáo*, bài 9 – cuốn XII ; *Đám ma sư tử*, bài 19 – cuốn VIII), là bọn cơ hội bẩn thỉu chỉ rình ăn xung quanh nỗi bất hạnh của con người (*Cụ đạo và Thần Chết*, bài 11 – cuốn VII). Vạch mặt bọn thầy tu, La Fôngten cũng bác bỏ cả triết lí kinh viện (*Thày bói rơi xuống giếng*, bài 13 – cuốn II), phê phán lòng tin mù quáng đối với Thượng đế (*Lá số*, bài 15 cuốn VII), công kích sự lệch lạc của chủ nghĩa duy lí, duy cảm (*Động vật trên cung trăng*, bài 18 – cuốn VII). Ở đây, một lần nữa, lại thấy những dấu vết của triết học duy vật Gaxăngđi.

La Fôngten đồng thời cũng công kích giai cấp tư sản ở những thói xấu của nó, hợm hĩnh (*Cây sồi và cây sậy*, bài 22 – cuốn 1), hiếu danh (*Ếch muốn to bằng bò*, bài 3 – cuốn I), bạc bẽo (*Tính vô ơn và phi nghĩa của con người đối với số phận*, bài 14 – cuốn VII).

Quay về với nhân dân, La Fôngten có cái nhìn đúng, sâu sắc đối với sự nghiệp lao động. Bài *Lão nông và các con* (bài 9 – cuốn V) là một ví dụ chứng minh rõ rệt. Từ trong lao động, La Fôngten hiểu được con người lao động, cảm thông với họ từ niềm vui thanh thản (*Cô hàng sữa và bình sữa*, bài 10 – cuốn VII) đến những nỗi vất vả, cùng quẫn của họ (*Thần Chết và bác Tiều phu*).

La Fôngten sâu sắc ở chỗ nhìn thấy sự ham sống, không bó tay chịu chết của họ, ngay cả trong những lúc tình cảnh bi đát nhất. Hơn nữa, ông còn ngợi ca tinh thần yêu tự do, dũng cảm chống áp bức của họ (*Người nông dân sông Đanuyp*, bài 7 – cuốn XI).

Điểm đặc sắc của La Fôngten trong các nhà văn cổ điển chủ nghĩa là lòng yêu thiên nhiên, sự miêu tả đầy cảm hứng thiên nhiên, đất nước. Tạo vật hùng vĩ, sáng tươi, đầy sức sống hiện lên sinh động trong thơ La Fôngten với những "mảnh vườn xinh mơn mởn rau xanh và hoa" (bài 4 – cuốn IV), "mùa thu với những cơn mưa, trận nắng, cầu vồng bắc qua chân trời" (bài 3 – cuốn VI), "những ngọn gió ấm êm làm cho cỏ cây trẻ lại" (bài 8 – cuốn V), "chiếc xe ngựa leo lên dốc, đầy cát, bốn bề chói nắng" (bài 9 – cuốn VII), "Dòng nước từ núi cao đổ xuống, ầm ầm tiếng vang" (bài 23 – cuốn VIII), "Con sông chảy êm đềm, bình tĩnh như một giấc ngủ, giữa hai bờ cát trắng" (bài 23 – cuốn VIII)... Cống hiến của La Fôngten đã đem đến cho văn học cổ điển – vốn thiên về miêu tả nội tâm của con người – vẻ ngọt ngào, khoáng đạt, đầy màu sắc của cảnh vật.

Bên cạnh việc lên án chế độ chuyên chế như một thế lực đe doạ tự do và cuộc sống của con người, La Fôngten còn có ý thức dùng sáng tác của mình để giáo dục quần chúng, sửa chữa những thói hư tật xấu của

xã hội. Để giáo dục có hiệu quả, La Fôngten đã giáo dục kín đáo, tế nhị qua câu chuyện giữa các con vật :

"Tôi dùng loài vật để dạy người đời".

Phương châm của nhà thơ là giáo dục một cách nhẹ nhàng, có tình có lí :

"Phải giáo dục, đồng thời phải làm cho người ta vui."

La Fôngten muốn dựng lên :

"*Một tấn hài kịch quy mô với hàng trăm hồi khác nhau*"

"*Mà sân khấu là cả thế giới*"

Nhà thơ đã hoàn thành được dự định lớn lao và tốt đẹp của mình.

Trong nghệ thuật miêu tả, không những La Fôngten đã sáng tạo lại tất cả những đề tài đã vay mượn, mà còn quan sát, nghiên cứu tỉ mỉ, công phu thế giới xung quanh, từ thiên nhiên đến con người, đến con vật, và thể hiện chúng dưới những hình thức đa dạng, khi thì châm biếm, khi thì chứa chan thi vị, khi thì đầy kịch tính. Thơ ngụ ngôn La Fôngten là sự tổng hợp các yếu tố tự sự, trữ tình, kịch trong một thể loại thơ rộng rãi, nhiều khả năng biểu hiện – thơ tự do. Ngôn ngữ La Fôngten rất gần với đời sống, gần với nhân dân, mặc dù vẫn sáng sủa, chặt chẽ, mạch lạc. La Fôngten là nhà thơ ngụ ngôn kiệt xuất của lịch sử văn học Pháp và văn học thế giới.

Ở Việt Nam ta, thơ ngụ ngôn La Fôngten được dịch và phổ biến rất sớm, ngay từ đầu thế kỉ XX, và qua nhiều lần xuất bản. Trước Cách mạng tháng Tám, đã có những bản dịch của Đỗ Thận ; G. Cordiê, Nguyễn Văn Nhân và Hoàng Cảnh Tuấn, Nguyễn Văn Vĩnh, Nguyễn Trinh Vực... Sau Cách mạng, nhất là từ sau 1954, nhân dân ta lại tiếp xúc với những bản dịch của Vũ Đức Phúc, của tập thể những người dịch : Tú Mỡ, Nguyễn Đình, Huỳnh Lý, Nguyễn Văn Vĩnh, Xuân Diệu.

La Fôngten luôn luôn là người bạn thân thiết đối với nhân dân ta và nhân loại tiến bộ. Ba thế kỉ đã trôi qua, nhưng thơ La Fôngten vẫn còn giá trị, vẫn rất hiện đại.

– **La Rôsơfucô** (La Rochefoucauld, 1613 – 1680)

La Rôsơfucô là nhà hoạt động chính trị, và nhà văn. Ông đã từng tham gia vụ bạo động La Frôngđơ và đã bị thương nặng. Sau khi thấy rõ mặt trái vị kỉ của bọn quý tộc cầm đầu La Frôngđơ, ông thất vọng, rút về ở ẩn và hoạt động văn học. Những tác phẩm chính : *Hồi kí* (1662), *Châm ngôn* (1665)...

Bằng kinh nghiệm sống thực tế, qua những sáng tác của mình, nhất là qua *Châm ngôn*, La Rôsơfucô cho rằng chính dục vọng chứ không phải lí trí đã dẫn dắt đạo đức của con người. Dưới góc độ đạo đức, qua sự

phân tích đúng đắn, sắc sảo dục vọng, tác giả chế giễu sâu cay những tật xấu của người đời – giai cấp quý tộc phong kiến. Cũng từ đó, tác phẩm của ông trở thành bức biếm hoạ chân thật, sống động về cả cái xã hội quý tộc đang tồn tại. Văn xuôi La Rôsơfucô, do được chất lọc kĩ, là thứ văn hàm súc, chặt chẽ, giàu lí trí.

– **Bà Đơ La Fayet** (M[me] de La Fayette, 1634 – 1693)

Bà Đơ La Fayet là một phụ nữ quý tộc ưa thích văn học từ nhỏ và đã thường lui tới các xalông, nhất là xalông của bà Rămbuiê. Bà có viết một số tác phẩm mang phong cách tiểu thuyết hiệp sĩ. Mặc dù có một số tìm tòi đặc sắc, những sáng tác này cũng không có giá trị đáng kể. Bà chỉ thực sự được chú ý với tác phẩm *Quận chúa Clevơ* (1678). Dựa vào một số tiểu thuyết lịch sử và chủ yếu là dựa vào thực tế xã hội đương thời, bà đã khắc hoạ nên hình ảnh thực về triều đình Lui XIV mà bà biết tường tận. Cái hấp dẫn của cuốn tiểu thuyết là ở sự phân tích tâm lí những nhân vật trung tâm, trước hết là Quận chúa Clevơ với những tình cảm cá nhân bình dị mà thống thiết trong những mối tình ngang trái. Ảnh hưởng những bi kịch của Raxin, văn xuôi La Rôsơfucô giúp cho bà xây dựng nên cuốn tiểu thuyết cổ điển chủ nghĩa đầu tiên của thế kỉ XVII.

– **La Bruye** (La Bruyère, 1645 – 1696)

La Bruye là một trong những đầu óc sáng suốt bậc nhất trong khoảng những năm 1670 – 1680 ở Pháp. Trong kiệt tác *Những tính cách* (1688), ông tiến hành mổ xẻ toàn bộ xã hội Pháp về mặt phong tục, tính cách. Dưới mắt ông, chính triều đình là nơi phong tục trở nên đồi bại nhất. Thói xấu tệ hại nhất ở đó là thói nô lệ – kết quả và cũng là nguyên nhân của chế độ độc đoán. Thói ăn bám, thói đạo đức giả cũng là đề tài của nhiều chương trong tác phẩm. Giới quý tộc, kẻ lãnh đạo đời sống xã hội và chính trị của đất nước, thì bất lực trước sức mạnh của đồng tiền. Những tính cách ti tiện nhất là những tính cách của bọn tư sản tài chính. Chúng khinh ghét nhân dân, chà đạp lên luật pháp, cúi rạp mình trước bọn quý tộc, nhưng đồng thời lại cố tìm cách cướp lấy quyền lực trong tay bọn này. La Bruye phát hiện ra sự đối lập về lợi ích giữa nhà vua và quần thần ở nửa sau thế kỉ XVII. Tác giả đặc biệt chú ý đến những con người bình thường. Dưới ngòi bút của ông, người nông dân lâm vào tình trạng vô cùng bi đát. Họ chẳng khác gì những người nông dân được miêu tả trong văn học thị dân thời Trung cổ. Một số sáng tác của Môlie, nhất là La Fôngten, đã tiếp cận với những trang đau xót, tàn nhẫn của La Bruye. Trong miêu tả, La Bruye phần nào bộc lộ được thái độ bênh vực, che chở cho người nông dân. Tác phẩm *Những tính cách* phản ánh sự khủng hoảng về nhận thức, lương tri của "Thế kỉ Lui XIV" lúc nó đang lụi tàn.

f) Những cống hiến và hạn chế của chủ nghĩa cổ điển

Văn học cổ điển là một bộ phận khăng khít của lịch sử văn học dân tộc Pháp. Những thắng lợi lớn lao của nó không chỉ có ý nghĩa tự khẳng

định trong hoàn cảnh cụ thể của nước Pháp thế kỉ XVII, mà còn đặt tiền đề cho sự phát triển lâu dài về sau của nhiều trường phái văn học. Nhưng mặt khác, những chỗ kém thuyết phục của nó cũng đã sớm bộc lộ. Điều đó, cắt nghĩa nguyên nhân của các cuộc tranh cãi lớn rải rác xảy ra trong suốt thế kỉ xung quanh chủ nghĩa cổ điển.

Thấm nhuần những tư tưởng triết học tiến bộ, cách mạng của thời đại (chủ nghĩa duy lí Đêcac, chủ nghĩa duy vật Gaxăngđi), trong khi đi vào quan sát, miêu tả và biểu hiện hiện thực, các nhà văn đã phản ánh được chân thật, sâu sắc nhiều mặt cụ thể của đời sống nội tâm con người thời đại – con người quý tộc và tư sản. Mỗi tác phẩm là một thế giới riêng về tâm lí, dục vọng của những con người trong xã hội thượng lưu đang đứng trước những bước ngoặt lịch sử mới, khó khăn, phức tạp, từ đó gợi lên một cách có ý thức ở người đọc một thái độ nhất định đối với cuộc sống trước mắt. Trong khi miêu tả, văn học cổ điển chủ nghĩa đã làm nhiệm vụ giáo dục.

Bằng những nỗ lực bản thân và bằng những thành tựu đã đạt được, văn học cổ điển đáp ứng được những đòi hỏi của lịch sử, khắc phục được tình trạng phân tán, cục bộ, tuỳ hứng của một nền văn nghệ vô tổ chức, mở đầu cho sự hình thành văn học dân tộc, góp phần củng cố, xây dựng một đất nước thống nhất, vững mạnh, đảm bảo được quyền tự do dân chủ trên cơ sở một lí trí sáng suốt, hợp với quy luật khách quan.

Văn học cổ điển đã tham gia có hiệu quả vào việc thúc đẩy sự phát triển tốt đẹp của văn học Pháp với những sáng tạo độc đáo của mình : những bức tranh tâm lí tinh vi, đa dạng ; những điển hình tính cách bất hủ ; những loại thể nghệ thuật già dặn, giàu sức biểu hiện ; vẻ đẹp cổ điển hợp với khiếu thẩm mĩ của cả một thế kỉ lớn và có khả năng trở thành mẫu mực, toàn vẹn.

Nhưng do quá thiên về lí trí, thiên về biểu hiện đời sống bên trong của những lớp người đóng khung trong phạm vi cung đình và thành thị, văn học cổ điển nói chung không chú ý đến hoàn cảnh xã hội và tự nhiên của con người, coi nhẹ vai trò của quần chúng lao động. Thiếu cảm hứng về lịch sử trong một thế kỉ đặc biệt sôi động, văn học cổ điển rõ ràng là không phản ánh được đầy đủ hiện thực. Điểm yếu này hạn chế giá trị hiện thực của văn học cổ điển.

Những điển hình nghệ thuật của văn học cổ điển thường có tính biệt lập, dễ trở thành trừu tượng, khó phát triển do tính cách bị tách rời khỏi hoàn cảnh, không được giải thích bằng hoàn cảnh và đổi thay theo hoàn cảnh, mặt khác, tính cách hầu như chỉ có giá trị tự nó, không có tác dụng, ảnh hưởng gì đối với hoàn cảnh.



PIE CORNÂY
(1606 - 1684)

CHƯƠNG HAI

PIE CORNÂY

(Pierre Corneille, 1606 - 1684)

Trong văn học cổ điển Pháp thế kỉ XVII, bi kịch là loại hình nghệ thuật lớn mạnh nhanh, liên tục, đạt tới tột đỉnh vinh quang và đã gây nên nhiều chấn động lớn. Về phía bản thân nó, bi kịch cổ điển cũng không phải là một thể thống nhất đơn giản. Cornây và Raxin là những đại biểu ưu tú nhất cho những thời kì khác nhau và những phong cách khác nhau của bi kịch cổ điển Pháp.

I - NGƯỜI MỞ ĐƯỜNG VINH QUANG CHO BI KỊCH PHÁP

Người sáng lập sân khấu dân tộc - Pie Cornây là một trong những tên tuổi lẫy lừng nhất của lịch sử văn học Pháp. Vì vị trí của ông, vì những sáng tạo lớn của ông, Cornây đã đóng một vai trò đặc biệt. Trước hết, ông được coi như người đã khai sinh ra nền nghệ thuật sân khấu dân tộc Pháp. Từ Cornây trở về trước, kịch dân gian Pháp còn rất non nớt, chưa có tổ chức, chưa có quy tắc sáng tác, chưa thành một loại hình nghệ thuật hẳn hoi, chỉ thuần tuý giải trí bằng cái cười dễ dãi. Trên sân khấu chuyên nghiệp, đã xuất hiện một số cây bút, đáng để ý là A. Hacđi (1570 - 1632), J. Rôtơru (1609 - 1650), J. Merê (1604 - 1686). Song nhìn chung, kịch chuyên nghiệp chưa có những giá trị lớn về nội dung ý nghĩa cũng như về nghệ thuật biểu hiện. Phải đến Cornây, những vở kịch lớn thoả mãn được những đòi hỏi mới của công chúng nghệ thuật mới thực sự chiếm lĩnh sân khấu Pháp. Sau nữa, Cornây còn được coi như người dọn lối cho hàng loạt sáng tác viết theo phương hướng của chủ nghĩa cổ điển Pháp.

Người anh hùng của những bi kịch anh hùng. Cornây sinh tại Ruăng xứ Normăngđi, trong một gia đình công chức. Sau khi tốt nghiệp trường dòng, ông học luật và đỗ luật sư (1624). Sống cuộc sống dễ chịu ở quê nhà, say mê thơ ca và sân khấu, năm 1629, ông viết vở kịch đầu tiên – *Mêlitơ*, và đưa cho một chủ gánh hát kiêm diễn viên là Môngđôri. Thành công của vở kịch làm cho tác giả phấn khởi, rời Ruăng đi Pari, và viết tiếp một số hài kịch về tình yêu với những đối thoại sinh động, hấp dẫn. Nhưng Cornây không dừng lại ở hài kịch. Năm 1635, ông viết vở bi kịch đầu tiên, *Mêđê*, rút ra từ đề tài thần thoại. Dù Cornây đã cố sáng tạo thêm khiến hình tượng trung tâm của vở kịch có tính người hơn, nhưng vở kịch vẫn chưa thu được kết quả đáng mong đợi. Sau đó, hướng về mảng đề tài Tây Ban Nha, Cornây viết một số bi hài kịch, trong đó nổi bật lên như một ngôi sao chói lọi là vở *Lơ Xit* (1637). Vở kịch châm ngòi cho những cuộc bút chiến nảy lửa lôi cuốn hầu khắp mọi tầng lớp xã hội. Tể tướng Risơliơ không tán thành cách lựa chọn và giải quyết vấn đề của tác giả, đã ra lệnh cho Viện Hàn lâm mang vở kịch ra kết án một cách bất công. Mặc dù vậy, quần chúng vẫn nhiệt liệt hoan nghênh kiệt tác của Cornây. Phản ứng quyết liệt của chính quyền quân chủ chuyên chế buộc Cornây phải im tiếng, nghỉ viết một thời gian, lui về sống ở Ruăng, xem xét lại nghệ thuật kịch của mình, đồng thời nghiên cứu nghệ thuật kịch của thời đại. Thời kì sáng tác thứ nhất của Cornây kết thúc ở đây.

Năm 1640, lấy đề tài trong lịch sử Cổ La Mã, Cornây viết hai vở *Orax* và *Xinna*. Vở thứ nhất trả lời được tất cả những đòi hỏi của bi kịch theo quan niệm chính thống, bởi thế trở nên tác phẩm cổ điển thực sự đầu tiên của Cornây. Kịch xoay quanh một vấn đề lớn : tình cảm cá nhân và những lợi ích chính đáng của cá nhân mâu thuẫn với nghĩa vụ công dân và quyền lợi của quốc gia. Tiêu biểu cho xu hướng cá nhân là Camiơ – em gái Orax là vợ chưa cưới của Cuyriax, địch thủ của Orax. Trọng cái riêng hơn cái chung, thậm chí có thể vứt bỏ cái chung (nghĩa vụ đối với quốc gia) vì cái riêng (tình yêu lứa đôi), Camiơ có lúc đã đi quá trớn và đã phải trả giá đắt cho những hành vi, thái độ của mình. Đối địch với Camiơ, đại diện cho lí tưởng anh hùng yêu nước, Orax đã tuân theo nghĩa vụ một cách vô điều kiện, nếu cần phải tàn nhẫn, nghiêm khắc, cũng không từ. Cornây đã để cho lợi ích chung thắng lợi ích riêng, nghĩa vụ chung thắng tình cảm cá nhân, người anh hùng có ý chí sắt đá sẵn sàng bước qua xác những người thân để tiến lên đài vinh quang của tổ quốc. Nhưng có lẽ hấp dẫn hơn cả, sinh động hơn cả là hình tượng Cuyriax – người anh hùng không ngần ngại xả thân vì nghĩa vụ thiêng liêng trong khi trái tim vẫn khắc khoải đau khổ, yêu thương.

Trong vở *Xinna*, nhân vật trung tâm là hoàng đế Ôguyxtơ, hiện thân của Nhà nước quân chủ chuyên chế, của tổ quốc La Mã hùng cường. Mâu thuẫn chính là mâu thuẫn giữa hoàng đế với những người cộng hòa đang âm mưu làm đảo chính, cầm đầu là Xinna. Đại diện tối cao cho Nhà nước chuyên chế, đồng thời bản thân cũng lại mang những nhược điểm riêng

không thể chối cãi được, Ôguyxtơ biết đặt lợi ích chung lên trên hết, sẵn sàng dẹp bỏ những ham muốn của cá nhân để phụng sự đất nước. Thái độ khoan dung của Ôguyxtơ đối với những người mưu phản đã thu được cảm tình của quần chúng, làm tăng thêm uy tín cá nhân của Ôguyxtơ, bảo đảm cho sự vững bền của chế độ chuyên chế. Ôguyxtơ chiến thắng kẻ thù không phải bằng sức mạnh vật chất, mà bằng lòng khoan dung, độ lượng, bằng lòng nhân đạo. Đó chính là chỗ khác nhau giữa vở *Xinna* và vở *Orax*. Đó cũng có thể là kiến nghị gián tiếp của Cornây đối với người đứng đầu chính quyền chuyên chế sau những vụ bạo động của các thế lực chống đối Nhà nước của Risơliơ. Đối đầu với Ôguyxtơ là những người cộng hoà, hầu hết là những kẻ thiếu bản lĩnh, vô đạo đức, dễ dàng trở thành phản bội vì những lợi ích riêng tư. Xinna, Macxim là những kẻ như vậy. Đáng chú ý hơn cả là Êmili, một đối thủ xứng đáng của Ôguyxtơ về ý chí, đạo đức, và năng lực hành động. Sự quy phục cuối cùng của Êmili trước Ôguyxtơ nói lên sức mạnh thuyết phục của nền quân chủ chuyên chế đã được lí tưởng hoá. Năm 1643, Cornây viết vở *Pôliơctơ* mô tả sức mạnh của niềm tin Cơ đốc giáo trong mối quan hệ với tình yêu, vở *Cái chết của Pômpê* ca ngợi tinh thần dũng cảm đấu tranh chống bạo chúa để bảo vệ chế độ cộng hoà. Những vở kịch này không gây được nhiều tiếng vang so với mấy vở kịch trước. Cùng với một vài vở hài kịch khác, những vở kịch này đóng lại thời kì sáng tác thứ hai của Cornây.

Năm 1644, vở kịch *Rôđôguyn* ra đời, đánh dấu một bước ngoặt mới trong sáng tác của Cornây. Dựa vào những sự kiện đã được ghi chép trong lịch sử cổ Hi Lạp, thay đổi một số chi tiết, Cornây muốn tập trung miêu tả sự thèm khát quyền bính đồng thời với thèm khát yêu đương trong một số nhân vật quý tộc phong kiến. Chính những dục vọng ích kỉ này đã vượt lên trên hết, đẩy lùi lí trí, chiến thắng hết thảy và dẫn đến tội lỗi. Sau *Rôđôguyn*, Cornây còn viết tiếp một số vở kịch khác với những cốt truyện xa rời sự thật, những hành động kịch rối ren, những tính cách sơ lược, chỉ nhằm hấp dẫn bằng những yếu tố bề ngoài, khoa trương, giả tạo. Đấy là những sản phẩm phản ánh sự lu mờ của "mặt trời" Cornây ngày trước, sự khủng hoảng nghiêm trọng của tác giả trước những biến động lớn của thời đại và tình hình mới của nghệ thuật cung đình. Hiện tượng đột xuất trong thời kì sáng tác thứ ba này là vở bi kịch *Nicômeđơ* (1651). Ở trung tâm của vở kịch, người anh hùng lí tưởng cũng vẫn là con người biết dũng cảm gạt bỏ những tình cảm riêng tư để hành động theo lí trí, nghĩa vụ. Nhưng cái mới là ở chỗ xung đột từ trong đã được chuyển ra ngoài, thành xung đột giữa hai phe – chính nghĩa và phi nghĩa. Bản thân tính cách không có mâu thuẫn. Đặc biệt là kịch kết thúc bằng một cuộc nổi dậy của quần chúng ủng hộ chính nghĩa chống phi nghĩa. Ra đời trong giai đoạn của những biến cố lịch sử có tầm thời đại, vở kịch có một âm hưởng chính trị lớn. Nó cũng báo hiệu sự chuyển hướng mới trong khuynh hướng tư tưởng và trong nghệ thuật kịch của Cornây. Sau thất bại cuối cùng với vở kịch *Xuyrêna* (1674), người sáng lập ra những

bi kịch anh hùng Pháp vĩnh viễn rút khỏi sân khấu, sống nốt chuỗi ngày tàn trong tối tăm, thiếu thốn. Ông chết năm 1684.

Sau gần nửa thế kỉ hoạt động văn học, Cornây đã để lại một sự nghiệp sáng tác phong phú. Ông viết khá nhiều : thơ châm biếm và thơ trữ tình, một số công trình biên dịch, ba tiểu luận về kịch và hơn 30 vở kịch trong đó phần lớn và quan trọng nhất là bi kịch. Nổi tiếng nhất trong những tác phẩm của Cornây là những vở : *Lơ Xit* (1636), *Orax, Xinna* (1640), *Pôlioctơ, Người nói dối* (1643).

Trong đời sáng tác của Cornây, quan trọng nhất là thời kì sáng tác thứ hai (1636 – 1643), thời kì của những kiệt tác trứ danh nhất. Mượn đề tài từ văn học Cổ đại, Cornây đã làm sống lại lí tưởng anh hùng La Mã thời cộng hoà với những con người xuất chúng. Ở họ, rực sáng tinh thần không sợ hi sinh, dám khắc phục những tình cảm và lợi ích cá nhân, kể cả những tình cảm và lợi ích chính đáng nhất. Với Cornây, tình cảm và lí trí là hai khía cạnh riêng biệt, đối lập, không thể dung hoà trong bản tính con người. Phải dứt khoát chọn lấy một trong hai khía cạnh đó. Tiếng gọi của lí trí giục giã người ta gác bỏ tình cảm, khước từ lợi ích riêng. Sự giằng co quyết liệt giữa tình cảm và lí trí là một cuộc vật lộn đau xót ghê gớm trong nội tâm. Nó là thước đo để định giá phẩm chất và vẻ đẹp của người anh hùng trong bi kịch Cornây, nó biến bi kịch Cornây thành "trường học của những tâm hồn dũng cảm". Nó chính là cơ sở của những xung đột bi kịch kiểu Cornây. Nó hướng người anh hùng của Cornây đi lên phục vụ cho lí tưởng cao cả thể hiện tập trung ở Nhà nước phong kiến chuyên chế. Xem kịch Cornây, người ta có cảm tưởng người anh hùng là người dường như sinh ra và lớn lên chỉ để phụng sự cho chế độ quân chủ chuyên chế vì thứ "quyền lợi quốc gia" do Risơliơ đề xướng : Đối tượng phục vụ của họ là một hình thức Nhà nước quân chủ sáng suốt, tiến bộ, có uy tín, được quần chúng ủng hộ. Bi kịch của Cornây do đó có tính chất chính trị rõ rệt. Nó là tiếng nói đồng tình với kiểu Nhà nước phong kiến mới đang đóng vai trò tích cực trong lịch sử và cần được bảo vệ. Nó giải thích thái độ chính trị của Cornây. Lúc này, thế giới quan của Cornây là sự kết hợp chặt chẽ giữa chủ nghĩa duy lí của Đêcac với chủ nghĩa yêu nước theo quan điểm của chế độ phong kiến tập trung. Chủ nghĩa duy lí cho phép Cornây tìm thấy trong nền quân chủ chuyên chế của thời đại những nhân tố cần thiết đảm bảo cho sự xây dựng thành công một đất nước thống nhất, giàu mạnh, phát triển cân đối và toàn diện dưới sự lãnh đạo tập trung, chặt chẽ của chính quyền trung ương. Chịu ảnh hưởng của triết học duy lí, lí tưởng hoá chế độ phong kiến chuyên chế, Cornây hăng hái góp phần gìn giữ, củng cố Nhà nước đó bằng nghệ thuật kịch của mình.

Phù hợp với yêu cầu chính trị cấp bách của thời đại, bi kịch của Cornây gây được sự chú ý đầu tiên. Thêm nữa, sức hấp dẫn của những bi kịch này còn là ở sức mạnh phi thường về nghệ thuật bộc lộ ở những cốt

truyện li kì, những tình huống éo le và căng thẳng, ở hình tượng chói lọi của người anh hùng gang thép, ở một ngôn ngữ rắn rỏi, cô đúc, ở một bút pháp sang sảng tính hùng biện, một mặt phản ánh được không khí rạo rực, sôi nổi của nửa đầu thế kỉ XVII, một mặt thoả mãn được nhu cầu thẩm mĩ của công chúng Pháp thời kì đó.

Đáng chú ý là bi kịch của Cornây, cũng như của Raxin sau này – không biểu hiện trực tiếp lịch sử, không phản ánh trực tiếp "xung đột giữa tính tất yếu lịch sử và tình trạng không thể thực hiện được nó trong thực tiễn" (Ăngghen). Nó mô tả những chuyển biến mới của thời đại thông qua tâm lí những nhân vật cụ thể. Đó là những bi kịch đầu tiên có ý thức đi sâu vào tâm lí, lấy "lòng người" làm đối tượng mô tả và biểu hiện. Đó là những bi kịch tâm lí.

Nói đến sáng tác của Cornây, nhiều người không quên nhắc đến việc thực hiện các quy tắc cổ điển chủ nghĩa. Và vấn đề có lúc đã được nêu lên thật sự như nội dung cơ bản trong những cuộc tranh cãi, bình luận ồn ào về nghệ thuật kịch của Cornây. Nhưng thực tế đã cho thấy Cornây không sẵn sàng chấp nhận những quy tắc chính thống. Trong trường hợp bất đắc dĩ ông mới phải tự kìm hãm, cố ép mình theo những yêu cầu có tính chất áp đặt của triều đình quân chủ chuyên chế. Nhưng, những trường hợp ấy không nhiều, trước sau Cornây với tính cách riêng của mình, vẫn cứ phá ra để làm theo ý riêng. Cornây có những quan điểm nghệ thuật rõ ràng, táo bạo khi cầm bút. Về sứ mệnh của nhà thơ, ông viết : "Mục đích của nhà thơ là làm cho người ta vui thích theo những luật lệ riêng của nghệ thuật. Để làm vui, đôi khi cần nêu cao vẻ rực rỡ của những hành vi đẹp và loại trừ sự ghê tởm của những cái có hại. Đó là nhu cầu tô điểm thêm mà ở đó nhà thơ rất có thể đụng chạm với cái giống như thật đặc biệt bởi một sự biến cải nào đó của lịch sử"(1). Cách quan niệm như vậy quy định sự lựa chọn đề tài của ông, những đề tài lớn và không giống như thật : "Những đề tài lớn có sức kích thích mạnh những dục vọng và đối lập tính mãnh liệt của dục vọng với những luật lệ của nghĩa vụ hoặc những sự êm dịu của tính khí, những đề tài ấy phải luôn luôn vượt qua bên kia cái giống như thật"(2). Còn với luật "ba duy nhất" nổi tiếng là độc đáo, gò bó của sân khấu cổ điển chủ nghĩa, Cornây cho rằng : "Trong trường hợp này (đề tài hay và lớn, nhưng nhà văn lại buộc phải gò theo những quy tắc hẹp hòi), tôi xin đưa ra một lời khuyên có thể có ích cho anh : đó là đừng ấn định một thời gian nào ở trong thơ của anh, đừng ấn định một địa điểm nào dứt khoát mà anh đặt người diễn viên vào"(3). Tưởng như Cornây chỉ còn giữ lại luật duy nhất về hành động, nhưng rốt cuộc : "Danh từ duy nhất hành động ấy không phải muốn nói rằng bi kịch chỉ được làm xuất hiện một hành động ở trên sân khấu"(4). Tóm lại, Cornây có nhiều kiến giải trái ngược với quan điểm chính thống. Cornây đã làm như ông đã nói. Chính những lúc này là lúc Cornây viết được những vở kịch hay nhất, được đánh giá cao nhất. Điều

---

(1) Corneille. *Théâtre complet*, Gallimard. 1950.

(2), (3). (4) Sđd.

đó thoả mãn được công chúng, nhưng làm cho Risơliơ và Nhà nước quân chủ chuyên chế không hài lòng.

Mặt khác, những quy tắc cổ điển chủ nghĩa có tính chất hàn lâm viện, bản thân chúng không có nhiều giá trị thực tiễn, chỉ được nêu lên làm cái cớ cho sự tranh luận, phê phán, che đậy thái độ chính trị của triều đình chuyên chế đối với một số vấn đề đặt ra trong bi kịch cổ điển, không có lợi cho sự củng cố và đề cao chế độ chuyên chế.

II - "LƠ XIT"

Lơ Xit (1636) là vở kịch vào hàng nổi tiếng nhất của Cornây và của sân khấu cổ điển Pháp, ra mắt lần đầu, với tư cách là một vở bi - hài kịch, tại rạp hát Mare (Pari) tháng XII năm 1636. Thắng lợi của nó thật là huy hoàng. Công chúng nồng nhiệt chào đón nó, lấy cái hay của nó làm chuẩn để bình giá các sự kiện khác : "Đẹp như Lơ Xit". Nó được trình diễn nhiều lần trước Hoàng hậu và Tể tướng, được thưởng 15.000 livrơ. Ngay trong năm đầu, nó được hai lần xuất bản. Nhờ nó, cha Cornây được tặng danh hiệu quý tộc.

Đề tài của vở kịch có nguồn gốc Tây Ban Nha vốn là cảm hứng quen thuộc của sân khấu Pháp, Xit, do tiếng Arập - Scid có nghĩa là Đức Ông, là biệt hiệu của nhân vật chính trong câu chuyện.

Xit là một nhân vật lịch sử có thực : Rôđrigơ Điat xứ Bivar (1030 - 1099), sinh ở gần Buyêcgôx, được mệnh danh là "Người chiến binh vĩ đại" sau một chiến thắng vẻ vang, và được quân Arập tôn làm "Đức Ông". Rôđrigơ biến thành người anh hùng dân tộc và tin theo đạo Cơ đốc trong những truyền thuyết dân gian và truyện thơ dân gian : *Bài ca về Đức Ông* (thế kỉ XII), *Thơ biên niên* (thế kỉ XV), *Tình ca* (1600 - 1605), *Tình ca về Đức Ông* (1612). Vào năm 1618, Ghilen đơ Caxtơrô đã rút ra từ những tình ca trên hai vở kịch. Vở thứ nhất nhan đề : *Những chiến công thời trẻ của Đức Ông*, dừng lại ở đám cưới của Rôđrigơ, là nguồn gốc trực tiếp vở kịch của Cornây. Cornây đã mượn của Ghilen đơ Caxtơrô nhiều câu thơ, nhiều cảnh lớn, những tính cách và những yếu tố cơ bản (tình yêu giữa Rôđrigơ và Simen, sự kình địch giữa công chúa và Simen, sự sỉ nhục Đông Điegơ, thái độ kiên quyết báo thù của Simen, những chiến thắng của Rôđrigơ đối với quân Môrơ và Đông Xăngsơ, đoạn gỡ nút...). Cornây cũng tái hiện một đôi nét của phong cách hiệp sĩ thời xưa, Đông Xăngsơ bị đánh bại, phải mang gươm của kẻ thắng đến trình Simen. Nhưng Cornây đã không khôi phục lại nguyên vẹn nước Tây Ban Nha thời Trung cổ. Ông đã giảm bớt tinh thần tôn giáo. Ông đã thay đổi thời gian và địa điểm kịch (từ 18 tháng tại Buyêcgôx và nhiều nơi khác đến 2 ngày tại Xêvin). Ông đã mượn nhiều yếu tố thời sự (những quan hệ trong hoàng tộc và trong triều đình quân chủ chuyên chế Pháp, phản ứng của các thế lực chống đối Risơliơ, cuộc xâm lược của Tây Ban Nha, sự đề cao đến tột đỉnh lợi ích quốc gia đến mức vi phạm cả công lí...).

Tóm tắt bi kịch *Lơ Xit* : Kịch xảy ra tại Xêvin, xứ Caxti, nước Tây Ban Nha. Simen và Rôđrigơ yêu nhau, được gia đình hai bên đồng ý cho kết hôn. Bất ngờ xảy ra tai hoạ : trong một cuộc cãi cọ nhân việc cụ Đông Điegơ (cha Rôđrigơ) được đặc ân giữ chức quan sư phó, bá tước Đông Gormax (cha Simen) đã tát cho Đông Điegơ một cái, Đông Điegơ ôm hận trở về, trao cho con nhiệm vụ rửa nhục. Rôđrigơ, sau khi đấu tranh tư tưởng, đã cố nén tình yêu để bảo vệ danh dự cho gia đình, đi tìm Đông Gormax để thách đấu, rồi giết bá tước. Đau đớn, Simen xin vua giết Rôđrigơ để làm tròn bổn phận đối với cha. Đông Điegơ xin chết thay cho con, nhưng vua chưa chấp thuận. Trong lúc đó, Rôđrigơ lẻn đến nhà Simen, nghe lỏm được tâm sự của Simen, hiểu những mâu thuẫn giữa tình cảm và bổn phận trong Simen. Xuất hiện, Rôđrigơ tình nguyện nộp mạng cho Simen. Simen từ chối, khẳng định rằng Rôđrigơ đã làm đúng, và để xứng đáng với Rôđrigơ cô cũng phải làm theo anh. Ra về, Rôđrigơ được cha cử đi chống xâm lược, bảo vệ bờ cõi. Rôđrigơ đánh tan quân Môrơ. Lầm tưởng Rôđrigơ tử trận, Simen ngất đi. Nhưng tỉnh dậy, biết mình lầm, Simen lại đòi xử tội Rôđrigơ. Một cuộc đấu gươm được tổ chức giữa Rôđrigơ và Đông Xăngsơ – người đại diện cho Simen và theo quy ước chung, ai thắng thì sẽ được lấy Simen. Simen đang phân vân, lo lắng thì Rôđrigơ lại tới, xin được chết dưới tay Simen. Simen phải ra sức khuyến khích Rôđrigơ dũng cảm bước vào trận đấu. Rôđrigơ thắng, tha chết cho Đông Xăngsơ. Vua tuyên bố xoá tội cho Rôđrigơ và nhắc Simen thực hiện lời cam kết. Rôđrigơ và Simen vâng lệnh, tích cực chuẩn bị cho cuộc sống hạnh phúc lâu dài.

Qua vở kịch, Cornây đã khẳng định thắng lợi oanh liệt của lí trí (ý thức về nghĩa vụ) đối với dục vọng của cá nhân (tình yêu lứa đôi). Xung đột bi kịch nảy sinh từ mâu thuẫn không thể hoà giải được, giữa cái chung và cái riêng, xã hội và cá nhân, lí trí và tình cảm. Các nhân vật, nhất là những nhân vật trung tâm, thuộc một kiểu tính cách anh hùng mới, hiện lên sừng sững trên sân khấu với một sức sống nội tâm mãnh liệt. Một mặt, đó là những đầu óc tỉnh táo, sáng suốt, có ý thức sâu về nghĩa vụ của bản thân (bảo vệ danh dự của gia đình). Mặt khác, đó là những trái tim nồng cháy, thiết tha, son sắt (tình yêu của cá nhân trong hạnh phúc lứa đôi). Cả hai mặt đều mạnh mẽ, rạch ròi, phân minh, nhưng lại phát triển ngược chiều, và chính vì thế mà phải loại bỏ lẫn nhau trong mỗi tính cách. Tình cảm dù mặn mà, dù chính đáng, vẫn không làm lu mờ được ý thức về nghĩa vụ ; ngược lại, phải chịu khuất phục trước lí trí. Ý thức về nghĩa vụ, ý thức về danh dự là nền tảng, là điểm xuất phát của mọi tình cảm cao đẹp, kể cả tình yêu. Thắng lợi của lí trí trước tình cảm làm nên phẩm chất, đức hạnh của người anh hùng mẫu mực của thời đại. Đó cũng là tiêu chuẩn của đạo đức mới. Đó cũng là tiêu chuẩn của vẻ đẹp mới. Rôđrigơ, Simen đáng kính, đáng yêu là vì thế, vì đã mang lí tưởng của thời đại duy lí. Việc Rôđrigơ đi đánh quân Môrơ là một sự kiện rất có ý nghĩa về tư tưởng, về nghệ thuật kịch. Không những nó góp sức giải quyết một mâu thuẫn nan giải, làm cho phần gỡ nút được ổn thỏa, mà còn nâng cao thêm một mức tư tưởng của vở kịch, làm cho nó dễ thuyết phục hơn. Vì nó là kết quả của một cuộc đấu tranh

nội tâm mới không kém phần gay gắt, một sự lựa chọn không thể nào khác được : dốc sức ra gìn giữ lấy đất nước, hi sinh tình yêu của cá nhân. Thế là ý thức về nghĩa vụ đối với gia đình, dòng họ, đã được thay thế bằng nghĩa vụ đối với quốc gia, triều đình, Rôđrigơ từ người con hiếu thảo trở thành người anh hùng cứu nước, người tôi trung đáng khen. Điều này lí giải thái độ chăm chú của mọi người dõi theo chàng quý tộc trẻ tuổi hăm hở dấn thân vào đêm tối, xông thẳng ra chiến trường đọ sức với quân Môrơ. Chiến thắng vinh quang trở về, Rôđrigơ lại có thêm những ưu thế mới, sức hấp dẫn mới.

Bi kịch *Lơ Xit* của Cornây gắn bó chặt chẽ với những vấn đề thời đại cơ bản và bức thiết của nước Pháp thế kỉ XVII, thúc giục người ta quên mình vì thắng lợi của Nhà nước dân tộc, của quốc gia Pháp. Bởi thế, nó mang ý nghĩa và tác dụng giáo dục, phục vụ chính trị rất rõ rệt. Tư tưởng của vở kịch phù hợp với tư tưởng chính thống đương thời, đảm bảo cho tác phẩm vượt qua được mọi cơn bão táp.

Các nhân vật chính của vở kịch – Rôđrigơ, Simen, cũng như nhiều người khác, đều là những tâm hồn nồng nhiệt, đồng thời, những đầu óc sáng suốt. Niềm khát khao kiêu hãnh của họ là được chiến đấu hi sinh cho nghĩa vụ – nghĩa vụ đối với gia đình, nghĩa vụ đối với Tổ quốc, nghĩa vụ đã được nhận thức một cách sâu sắc. Lí tưởng ấy vấp phải một trở lực lớn : tình cảm cá nhân vừa nồng nhiệt, vừa có phần hợp lí, dễ thuyết phục, dễ được đồng tình. Cuộc vật lộn để tự vượt mình, tiến tới vinh quang là một cuộc xung đột chảy máu trong nội tâm những người anh hùng mới và làm nên phẩm chất cao đẹp ở họ.

Rôđrigơ bị dằn vặt đau đớn biết bao nhiêu trong cuộc va chạm một mất một còn giữa tình yêu của cá nhân và danh dự của gia đình. Tình yêu có sức hấp dẫn say người, không dễ gì cưỡng lại nổi, lí trí cũng kiên quyết ra lệnh phục tùng. Nhưng nghe theo tình yêu thì nguy hiểm, mà nghe theo lí trí thì tai hại. Nên nghe theo tiếng gọi nào ? Rôđrigơ đứng trước tấn bi kịch của sự lựa chọn. Cuối cùng, lí trí đã thắng, Rôđrigơ quyết định đi rửa thù cho bố bị làm nhục, giữ vẹn tiếng thơm cho gia đình và dòng họ. Biết rõ rằng việc trừng phạt bá tước Đông Gormax đe doạ nghiêm trọng mối tình của mình như thế nào, nhưng nói với người yêu, Rôđrigơ vẫn đanh thép khẳng định : "Anh sẽ còn làm đúng như thế nếu anh còn phải làm như thế". Rôđrigơ đã "làm như thế", và trái tim nóng hổi của anh dường như tan vỡ. Trả xong món nợ cho gia đình, đến nộp mạng cho Simen, Rôđrigơ thực sự muốn tìm cái chết giải thoát bởi chính tay người yêu. Đó là một diễn biến tâm lí tinh vi, phức tạp, song cũng chặt chẽ, hợp với tự nhiên. Trong tình hình ấy, phải có một thứ lí trí mới, một thứ nghĩa vụ cao cả hơn mới có thể an ủi được Rôđrigơ. Dịp may đã đến, Tổ quốc kêu gọi, Rôđrigơ tạm gác lại những chuyện riêng, đi làm nghĩa vụ đối với đất nước với ý thức trách nhiệm cao của một người công dân yêu nước. Rôđrigơ nhờ thế, lại có thêm sinh lực, lại được chuẩn bị để bước lên cao hơn nữa trên đài vinh quang. Chiến thắng trở về từ đây, không một sức mạnh nào có thể đánh ngã được anh. Mọi thử thách chỉ là để đề cao hơn nữa giá trị của anh. Rôđrigơ là hình ảnh đẹp đẽ, cao cả, mẫu mực của người anh hùng lí tưởng của thời đại.

Simen thì tuy yêu Rôđrigơ đến mức sẵn sàng chết theo anh, nhưng cũng rất phân minh giải quyết mối quan hệ cá nhân và gia đình. Simen kiên quyết gác tình riêng để làm nghĩa vụ đối với gia đình : trả thù cho bố bị giết hại. Với Simen, nghĩa vụ cao hơn hết thảy. Bởi thế, mặc dù khăng khăng đòi giết Rôđrigơ, cô không hề khinh ghét người yêu, trái lại, còn thấy rõ những phẩm chất cao thượng đáng kính, đáng yêu của Rôđrigơ : "Anh đã làm nhiệm vụ của một người có danh dự". Và cũng vì nghĩa vụ, cô đã rút ra một kết luận có tính bi kịch : "Xúc phạm đến em, anh đã tỏ ra xứng đáng với em ; thì bằng cái chết của anh, em cũng phải tỏ ra xứng đáng với anh". Lí trí đã soi sáng mọi hành vi, thái độ của Simen. Nhưng trong thâm tâm cô, những tình cảm riêng bị dồn nén lại, vẫn không ngừng tồn tại, sinh sôi. Sự ngộ nhận của cô về cái chết của người yêu trên chiến trường, trong cuộc giao đấu với Đông Xăngsơ, dù có giải thích bằng lí trí, vẫn không lấn át được tiếng nói tình cảm thực trong đáy sâu tâm hồn cô. Sức hấp dẫn của nhân vật nữ này là ở chỗ đó. Cũng vì coi trọng lí trí, đề cao nghĩa vụ mà cuối cùng, trước người anh hùng cái thế Rôđrigơ, Simen đã thôi không đòi vua trừng phạt Rôđrigơ. Việc nhận lời kết hôn với Rôđrigơ lúc này, trên cơ sở tình cảm cá nhân cũ, lại có thêm cơ sở nghĩa vụ mới – nghĩa vụ đối với người công dân số một của quốc gia, nghĩa vụ đối với mệnh lệnh của vua, người đứng đầu tối cao của cả nước.

Đông Điegơ, lúc đầu lo nghĩ nhiều về mối thù riêng, mối thù ít nhiều có màu sắc lí trí, nhưng sau khi thù đã rửa, lại nhanh chóng trở về với lí trí, một lòng nghe theo lí trí. Đông Điegơ đã xin đổi mạng cho con, tích cực bào chữa cho tội lỗi của Rôđrigơ không chỉ vì tình cảm riêng, mà còn vì nhận thức rằng Rôđrigơ là tấm lá chắn che chở cho cả triều đình, cho cả nước Tây Ban Nha trước những sóng gió từ bên ngoài. Cũng vì lí trí, Đông Điegơ giục giã con ra ngay tiền tuyến, và nếu phải chết, tìm cái chết xứng đáng của người chiến sĩ yêu nước trên chiến trường. Vì lí trí, Đông Điegơ kiêu hãnh trước chiến thắng oanh liệt của con.

Về nghệ thuật, vở kịch là một chứng minh cụ thể về phong cách sân khấu của Cornây với đề tài có tính chất phi thường, đột xuất, với cốt truyện phức tạp ; nhiều biến cố, với những nhân vật siêu phàm do tinh thần quả cảm và ý chí mãnh liệt, với động tác kịch chặt chẽ, dồn dập, với những đối thoại và độc thoại sắc bén, chắc nịch, đầy khí thế hào hùng của những cuộc đọ kiếm nảy lửa. Thống nhất chặt chẽ với nội dung, nghệ thuật kịch khiến cho tác phẩm của Cornây chứa chan ý vị lạc quan chiến đấu, thôi thúc người xem đạp bằng hết thảy, tiến lên vì thắng lợi của những lí tưởng cao đẹp.

Với vở *Lơ Xit*, Cornây đã lập tức thu hút được dư luận của cả Pari, gây một tiếng vang lớn trên sân khấu. Khán giả nồng nhiệt đón chào vở kịch. Tên tuổi Cornây nổi lên như sóng cồn. Có nhà văn dù không ưa Cornây, đã phải kêu lên : "Mặt trời đã mọc rồi. Các ngôi sao, hãy lặn cả đi !"[1]. Có nhà phê bình sau này đã nhận xét : "Tác phẩm *Lơ Xit* không

(1) Xcuyđêri.

phải chỉ là sự khởi đầu của một người, đó chính là sự khởi đầu của một nền thi ca và là rạng đông của cả một thế kỉ lớn"[1]. Ngược lại, những lời công kích tác giả và vở kịch của ông cũng không ít và không kém phần nặng nề, gay gắt. Trước hết là sự ghen ghét của một số nhà văn không có tên tuổi nhưng lại được triều đình nâng đỡ (Merê, Xcuydêri...). Họ phê phán tác phẩm của Cornây : ăn cắp văn của tác phẩm Tây Ban Nha (qua cách chơi chữ, gọi Cornây là con quạ mang lông kẻ khác), thiếu đạo đức (Simen hứa hôn với kẻ đã giết bố mình)... Sau đó, nhận chỉ thị trực tiếp của giáo chủ Tể tướng Risơliơ, Viện Hàn lâm đã lên tiếng bằng cách công bố "Nhận xét của Viện Hàn lâm về *Lơ Xit*" (1638) nhằm phê phán tác phẩm một cách nghiệt ngã ở các chi tiết vụn vặt, nhất là ở những chỗ vở kịch không tuân theo những quy tắc cổ điển chủ nghĩa, thí dụ : kịch dài quá 24 tiếng đồng hồ (Vônte đã chỉ ra điều đó ở câu thơ thứ 1169, qua lời Hoàng hậu nói với Simen), kịch không duy nhất về hành động (công chúa cũng yêu Rôđrigơ), đã dùng một đoạn tình ca, (đáng lẽ phải dùng loại thơ 12 âm tiết), kết thúc không hợp với bi kịch và không "giống như thực" (Rôđrigơ và Simen chuẩn bị lễ cưới)... Cornây bị cấm không được trả lời sự kết án bất công đó.

Lời buộc tội của Viện Hàn lâm che giấu một thái độ chính trị : sự chưa hài lòng của các nhà cầm quyền đối với tư tưởng tự do của Cornây. Dưới mắt Risơliơ và triều đình chuyên chế, người anh hùng lí tưởng của vở kịch đã coi thường pháp luật, không tôn trọng triều đình (đấu kiếm để giải quyết mâu thuẫn cá nhân trong khi Nhà nước Pháp đã có lệnh cấm đấu kiếm). Vở kịch đề cao người anh hùng Tây Ban Nha là không thích hợp với tinh thần dân tộc Pháp (lúc này, chiến tranh Tây Ban Nha – Pháp đang diễn ra ác liệt).

Quả thực, Cornây nhiều lúc đã xa rời các quy tắc cổ điển chủ nghĩa chính thống mà các nhà lí luận cung đình – tiêu biểu là Sapơlanh – đòi hỏi một cách nghiêm khắc. Nhưng chính vì thế mà vở kịch có sức lôi cuốn mạnh mẽ, nhất là đối với một số nhà văn lãng mạn sau này.

Ở Việt Nam ta, kịch *Lơ Xit* cùng với những vở kịch khác của Cornây không xa lạ đối với công chúng có học thức. Những tác phẩm ấy đã được dịch và phổ biến sớm, được đưa vào chương trình học ở bậc phổ thông trung học từ trước Cách mạng tháng Tám. Nhưng phải đến sau 1954, khán giả Việt Nam mới thực sự hiểu Cornây, khi tác phẩm của ông được giới thiệu lại, dịch lại và hoàn thiện thêm dưới hình thức thơ tự do. Gần đây nhất, cuối những năm 80 của thế kỉ XX, bi kịch *Lơ Xit* lại được phóng tác với những nhan đề *Mối tình oan nghiệt, Tình yêu và danh dự* và được đưa lên sân khấu Việt Nam, đem lại cho công chúng một cách tiếp cận mới đối với vở kịch của Cornây. Điều đó nói lên phần nào những giá trị lâu dài của vở kịch đã một thời làm chấn động cả Pari.

---

(1) Xanhtơ Bơvơ.



JĂNG RAXIN
(1639 - 1699)

CHƯƠNG BA

JĂNG RAXIN

(Jean Racine, 1639-1699)

I - NHÀ THƠ CỔ ĐIỂN CHỦ NGHĨA MẪU MỰC

1. CUỘC ĐỜI VÀ CÁC CHẶNG ĐƯỜNG SÁNG TÁC

Raxin – người kế tục, đồng thời, địch thủ số một của Cornây, nổi tiếng vào nửa sau thế kỉ XVII. Tới Raxin, kịch cổ điển đã đạt tới chỗ hoàn hảo do nghệ thuật xây dựng những mẫu người và do sự tinh tế trong khi phân tích tâm lí các nhân vật. Với Raxin, "những người phụ nữ và những ông vua yêu đương", những nạn nhân khốn khổ của sự thèm khát cháy bỏng đã chiếm lĩnh sân khấu, thay thế cho "những tâm hồn cao thượng" của Cornây, phản ánh những bước ngoặt phức tạp mới của lịch sử và văn học, tâm trạng những tầng lớp tiến bộ của xã hội Pháp những năm cuối triều vua Lui XIV. Raxin thực hiện một cách tự nhiên, tài tình việc phản ánh chân thực hiện thực trong khuôn khổ hết sức tù túng của các quy tắc cổ điển chủ nghĩa chính thống. Viết *Nghệ thuật thơ* tổng kết về mặt lí luận nền văn học ưu tú của "Đại thế kỉ", Boalô đã chủ yếu dựa vào những thành công của Raxin.

Rất đáng chú ý là ngay nghệ thuật điêu luyện của Raxin cũng không ngớt đặt ra những vấn đề lí luận mới, cho thế kỉ XVII và cho cả những thời đại tiếp theo. Có nhiều cách nhìn nhận khác nhau đối với bi kịch của Raxin, mặc dù tất cả đều không chối cãi thiên tài Raxin. Hiện tượng ấy dẫn đến sự chuyển dịch vị trí của Raxin qua các giai đoạn lịch sử, nhà nghệ sĩ có lúc được tôn thờ hết mức, có lúc bị xem như thứ đồ cổ trong các bảo tàng. Nghệ thuật Raxin luôn luôn là chỗ dựa của nhiều trường phái nghệ thuật mới, nhất là các trường phái hiện đại của Phương Tây. Raxin do đó, rất cổ điển mà cũng rất hiện đại.

Raxin, nhà bi kịch của con người hai mặt, sinh ngày 22.XII.1639 tại Fertê – Milông, trong một gia đình công chức khá giả. Mới lên 4 tuổi đã mồ côi cả cha lẫn mẹ, Raxin ở với bà nội và cô ruột. Cô đi tu, cậu bé cũng theo vào và học luôn tại Po Royan. Qua một vài năm, Raxin được gửi tới trường trung học Bôve để học các khoa học nhân văn. Trở lại Po Royan, Raxin lại được tiếp tục thụ giáo những ông thầy uyên bác của giáo phái Jăngxênit – những người nổi tiếng về sự khắc kỉ đạo đức, về những quan niệm bi đát đối với thế giới và nhân sinh. Họ cho Raxin tiếp xúc với Hôme, Platông. Họ dạy Raxin nghệ thuật thơ văn cổ đại Hi Lạp, La Mã. Họ cố làm cho cậu học trò rung động với vẻ đẹp của ngôn ngữ Pháp. Raxin kết thúc việc nghiên cứu triết học tại trường trung học Haccua. Sự đào tạo có tính chất tôn giáo và đạo đức, những kiến thức theo quan điểm Jăngxênit có một cơ sở khá vững chắc và đã để lại những ảnh hưởng sâu xa trong Raxin. Một mặt, đó là cảm quan đen tối về cuộc đời, về mầm mống yếu hèn, tội lỗi trong bản chất của con người và sự bất lực của con người trước sự xô đẩy của những thế lực thù địch bên trong đó. Nhưng mặt khác, đó là những ước mơ thầm kín về tự do, dân chủ và nhân đạo, nỗi khát khao hướng về cuộc sống vô thần với tất cả những thú vui thế tục của nó. Mâu thuẫn này rồi sẽ chi phối rất mạnh cuộc đời và sự nghiệp sáng tác văn học của Raxin.

Rời Po Royan, Raxin đi Pari, tiếp xúc với các nhà văn, những người có tư tưởng tiến bộ, làm thơ, say mê sân khấu. Năm 1660, nhân lễ cưới của vua, ông viết bài *Tiên nữ sông Xen* dâng lên vua, được thưởng 100 đồng livrơ. Raxin thử viết kịch. Lo ngại trước hướng đi mới của Raxin, gia đình ông tìm cách kéo ông ra khỏi cái thế giới mà ông mới đặt chân vào. Ông phải đi Uyzex, chuẩn bị làm một chân thầy dòng. Tuy thế, trong khi chờ đợi, ông vẫn tranh thủ làm thơ.

Năm 1663, Raxin lại trở về Pari, cho xuất bản hai sáng tác là *Đức vua bình phục*, và *Vinh quang của các thi thần*. Những tập thơ này được dư luận chú ý, tác giả của chúng được ra mắt ở triều đình. Sau khi kết thân với Boalô, Raxin chuyển hẳn sang viết kịch. Hai tác phẩm đầu tay của ông, *Người thành Tebơ* (1664) và *Alêcxăngđrơ Đại đế* (1665) được diễn có kết quả ở đoàn kịch của Môlie. Nhưng do chê diễn viên của Môlie, Raxin đưa vở kịch sau đi nơi khác, gây nên mối bất hoà với Môlie.

Được mấy tháng sau, nhân một bức thư của một thầy học cũ có nói : "nhà văn, nhà viết kịch là kẻ đầu độc, không phải thể xác, mà tâm hồn những người sùng tín", cho rằng thầy cũ có ý định ám chỉ mình, Raxin viết một bức thư trả lời gay gắt, bênh vực những nhà văn, nhà thơ, phê phán những người Jăngxênit. Sau đó, ông đoạn tuyệt với Po Royan.

Thắng lợi đầu tiên đem lại niềm tự hào lớn và khẳng định vững chắc vị trí, tài năng của Raxin là vở bi kịch *Ăngđrômac* được trình diễn trước triều đình năm 1667. Nó tác động đến đông đảo công chúng của sân khấu Pháp và chia họ thành hai trận tuyến đối lập. Nó báo hiệu sự xuất hiện

một phong cách bi kịch mới so với bi kịch của Cornây trong giai đoạn trước. Sau đó, liên tiếp trong vòng một chục năm, trung bình cứ mỗi năm một vở, Raxin vừa chinh phục cảm tình của người xem, vừa chống lại những khuynh hướng đối địch : *Những kẻ sính kiện cáo* (1668), *Britanicuyx* (1669), *Bêrênixơ* (1670), *Bajazê* (1672). Sau *Bajazê*, Raxin được bầu vào Viện Hàn lâm Pháp. Tiếp đó, ông viết *Mitoridat* (1673), *Iphigiêni ở Ôlidơ* (1674), *Phedrơ* (1677). Sự phê phán nghiêm khắc "tính phi đạo đức" của bi kịch *Phedrơ*, âm mưu phá hoại đê hèn của những thế lực thù địch với tác giả, sự đố kị của một số nhà văn bất tài trước thắng lợi tuyệt vời của *Phedrơ*... làm cho Raxin chán nản. Ông trở lại hoà giải với Po Royan và ngừng sáng tác. Tuy nhiên, ông vẫn được Lui XIV chọn làm thư kí riêng và cử làm sử quan của triều đình. Năm 1689, theo yêu cầu của bà Dơ Manhtơnông, vợ vua, ông viết một vở kịch dựa theo Kinh Thánh (*Exte)* cho những nữ sinh của nhà tu Xanh Xir diễn xem trong nội bộ. Vở kịch có một phong vị riêng với kết cấu 3 màn, có dàn đồng ca phụ hoạ, nhằm đề cao lòng nhân ái và sự khoan dung tôn giáo của người đứng đầu triều đình phong kiến. Năm 1691, Raxin viết vở kịch tôn giáo thứ hai *Atali*. Đây là vở kịch cuối cùng, cũng là một trong những vở đáng chú ý nhất của Raxin vì những sự đổi mới lớn lao, táo bạo trong nội dung ý nghĩa và cả trong hình thức biểu hiện.

Sau *Atali*, Raxin soạn cuốn *Lược sử Po Royan* in đậm dấu vết tư tưởng Jăngxênit mà trước đây ông thường phải hạn chế bớt. Rồi ông thôi viết hẳn, lui về với những người Jăngxênit. Sự gần gũi những người bị chính quyền đàn áp, vì không ủng hộ Nhà nước độc đoán làm cho ông bị Lui XIV nghi ngờ, đối xử lạnh nhạt và bỏ rơi. Raxin chết vào đầu năm 1699, chôn tại Po Royan.

Trong sự nghiệp sáng tác của Raxin, chiến công đầu thuộc về những bi kịch. Ra đời trong ngót 30 năm cuối thế kỉ XVII, bi kịch Raxin trải qua ba chặng đường rõ rệt.

Chặng thứ nhất (1664–1665) qua nhanh với những vở *Người thành Tebơ* (1664), *Alêcxăngdrơ Đại đế* (1665). Đó là những bi kịch nảy sinh từ nguồn đề tài quen thuộc, văn học Cổ đại Hi Lạp, La Mã, chưa có phong cách riêng, còn chịu ảnh hưởng khi thì của bi kịch anh hùng, khi thì của bi kịch phong nhã.

Chặng thứ hai (1667–1677) mạnh mẽ, dứt khoát, lộng lẫy ánh hào quang, đi liền một mạch từ *Ăngđrômac* đến *Phedrơ*. Đây cũng là thời kì xuất hiện những bi kịch hay nhất của Raxin. Những bi kịch này xoay quanh một kiểu nhân vật trung tâm mới khác hẳn với người anh hùng đầy lí trí, cao thượng của Cornây. Với Raxin, đó là con người luôn luôn chất chứa trong lòng nỗi thèm khát cá nhân ghê gớm – thèm khát yêu đương hoặc thèm khát quyền vị. Thèm khát này không biết từ đâu tới, thường có tính chất đen tối, tai ác. Nó nung nấu gan ruột con người, nó

thôi thúc con người tìm cách thoả mãn ngay tức khắc, với mọi giá. Nó như một thứ định mệnh khắt khe. Thèm khát thường vấp phải một trở lực cũng to lớn không kém, đó là lí trí luôn luôn hướng nhân vật đi theo con đường đúng đắn, ngay thẳng. Cuộc va chạm âm thầm nhưng khốc liệt giữa thèm khát tội lỗi và lương tri sáng suốt làm nên xung đột cơ bản trong bi kịch của Raxin. Thèm khát không được thoả mãn thì thèm khát lại càng nóng bỏng, chuyên chế. Kết quả của cuộc vật lộn thường là thất bại của lí trí, và thất bại này đi liền với thất bại đau thương, khủng khiếp của chính nhân vật trung tâm. Qua bi kịch của mình, Raxin dường như muốn giáo dục cho con người bằng cách chứng minh rằng khi nào người ta không tự kiềm chế được mình, khi nào người ta mù quáng chạy theo những thèm khát không chính đáng của cá nhân, người ta không thể có hạnh phúc, không thể có tương lai. Với những bi kịch này, Raxin đã mở ra cho sân khấu một loại bi kịch mới, loại bi kịch tâm lí.

Bi kịch tâm lí của Raxin có một giá trị hiện thực và nhân văn sâu sắc. Nó phản ánh được những thực tế lịch sử sinh động của xã hội Pháp cũng như của bản thân nhà văn với một cái nhìn tiến bộ rõ rệt.

Sang nửa sau thế kỉ XVII, sau vụ La Frôngđơ, chế độ quân chủ chuyên chế Pháp bước vào thời kì ổn định và thịnh vượng. Các thế lực phong kiến cát cứ bị đánh tan, không còn khả năng gượng dậy. Nhiều lãnh chúa phong kiến, quý tộc ở các địa phương tập trung về triều đình, quy phục nhà vua, được phong tước và trở thành các đình thần. Bọn ăn bám này không có việc gì khác ngoài việc suốt ngày lượn lờ quanh vua và hoàng tộc để xu nịnh và cầu xin các ân huệ, bổng lộc, sớm tối lu bù trong những sinh hoạt cung đình với những yến tiệc, vũ hội, săn bắn, xem biểu diễn văn nghệ... Đây không còn là lúc người ta nghĩ và nói về những vấn đề chính trị, về "lợi ích quốc gia", không còn là lúc người ta dễ dàng gạt bỏ những đòi hỏi của cá nhân vì nghĩa vụ chung. Trong đời sống nhàn tản, người ta bận tâm nhiều hơn đến những chuyện riêng tư và những mối quan hệ riêng trong xã hội thượng lưu. Người ta thích tỏ ra tế nhị, ăn nói có duyên, hiểu tâm lí, biết phép lịch sự, biết chiều chuộng phụ nữ. Yêu đương trở nên một nhu cầu, đồng thời, một thú vui hợp với thời thượng. Con người phong nhã của thời đại đã thay thế người anh hùng cứu nước ở nửa đầu thế kỉ XVII. Có nhà nghiên cứu đã nhận xét về sự đổi thay to lớn và sâu sắc trong tâm hồn của thế hệ người Pháp thượng lưu sau 1660 : "Phong nhã trở thành nhạy cảm. Lúc này, sự thèm khát được cảm thụ như một niềm vui sướng chứ không phải chỉ như một sức đẩy nữa : cảm giác, ngay cả cảm giác khổ đau, là cuộc sống duy nhất đáng mong ước"(1).

---

(1) G.Lanson : *Esquisse d'une histoire de la tragédie française, Paris,* Ancienne Honoré Champion, 1954).

Hiện thực ấy, cung cách ấy rất ăn khớp với cuộc sống xa hoa, phù phiếm nơi cung đình của Lui XIV, nhưng lại rất xa lạ, thậm chí đối nghịch với những kì vọng về một chế độ quân chủ tập trung sáng suốt có khả năng giữ vững và phát triển được hơn nữa "sự vĩ đại Pháp". Đã manh nha một tình huống bi kịch của lịch sử Pháp mà những đầu óc tiến bộ của xã hội không thể không phát hiện ra. Là một nghệ sĩ sáng tác và cũng là một quan chức nhiều năm gắn bó với triều đình Lui XIV, Raxin đã thấy và đã phản ánh được tâm trạng của cả một tầng lớp xã hội Pháp trong "Đại thế kỉ" vào tác phẩm. Hơn nữa, với những bi kịch tâm lí ra đời rất đúng lúc của mình, Raxin thoả mãn được cơn khát của thời đại về văn hoá văn nghệ. Điều đó giải thích vì sao bi kịch của Raxin có sức mạnh đẩy lùi được mọi âm mưu cản phá và chiếm chỗ những bi kịch cuối đời của Cornây.

Thực tế lịch sử cũng cho thấy : càng gần về cuối thế kỉ XVII, chính quyền của Lui XIV lại càng thoái hoá, độc đoán, thù địch với nhân dân. Quần chúng bất bình. Nhiều nhà văn cổ điển tiến bộ đã dùng cảm tố cáo nạn chuyên chế. Trong tình hình ấy, những bi kịch của Raxin lấy đề tài từ những thèm khát về uy quyền, địa vị cá nhân đã trở nên một vũ khí sắc bén chống cường quyền, bạo chúa, nói lên lời kết án của lịch sử và nguyện vọng chính đáng của các tầng lớp xã hội đấu tranh cho tự do, dân chủ. Tính hiện thực lịch sử, tính nhân dân của bi kịch Raxin là ở đó.

Trong khi phản ánh cuộc sống, Raxin đã để lại những dấu vết riêng của mình. Đấy là một tâm hồn nồng nhiệt nhiều ham muốn, dễ bị khích động. Đấy cũng là thể thống nhất của nhiều mâu thuẫn : sùng đạo nhưng lại mê say vẻ đẹp nhân văn Cổ đại, ràng buộc với Po Royan thâm nghiêm nhưng lại không dứt ra được Vecxay hoa đăng lộng lẫy, muốn làm nhà giáo dục đạo đức song cũng lại náo nức làm "người đầu độc tâm hồn quần chúng", cố tỏ ra biết giữ tròn bổn phận nhưng lại khiếm khuyết nhiều với vua, với thầy, với vợ, với bạn... Hình như có hai con người đối địch tranh nhau chiếm giữ lấy Raxin : một con người lí trí, mang nhiều ảnh hưởng của tôn giáo và chế độ phong kiến, và một con người cảm tính luôn luôn hướng về cuộc sống thực tiễn đầy cám dỗ. Chính Raxin đã có lần tự thú nhận như vậy (*Thánh ca tinh thần*, 1694). Tính bi kịch trong cuộc đời riêng của Raxin cũng là yếu tố quan trọng làm nên tính bi kịch nói chung trong tác phẩm của ông.

Đào sâu vào tâm lí con người, chọn những thèm khát cá nhân làm đối tượng miêu tả chính, có lẽ Raxin đã chú ý nhiều đến cuốn tiểu luận khoa học của Đêcac viết vào khoảng giữa thế kỉ : *Bàn về những thèm khát của tâm hồn* (1649). Lần đầu tiên, với tư cách nhà khoa học, với cái nhìn duy vật có phần máy móc, Đêcac đã khai phá đường vào thế giới bên trong thầm kín của con người, trải rộng nó ra, phân tích kết cấu của nó, phân loại các hiện tượng của tâm hồn, cố gắng lí giải nó với sức thuyết phục của trình độ khoa học thế kỉ XVII và tinh thần chống phong kiến.

Tại sao vị chủ soái của học thuyết duy lí nổi tiếng này lại "bàn về thèm khát" ? Phải chăng cũng là do muốn góp phần giải quyết vấn đề có tính thời sự của xã hội như đã nói ở trên ? Đó cũng là một căn cứ đáng tin cậy để khẳng định rằng : viết về những thèm khát cá nhân, miêu tả nó một cách tinh vi, cặn kẽ, sinh động đến mức có thể dựng lên được những bức tranh về các quy luật tâm lí của con người, Raxin không chỉ nói lên cái bên trong sâu kín, riêng tư của những cá nhân, mà còn nói lên đời sống tâm hồn của cả một tầng lớp người đông đảo trong xã hội Pháp trước những đổi thay mới của thời đại.

Raxin đã đứng ở góc độ nào để miêu tả và biểu hiện những thèm khát cá nhân ? Tại sao cách giải quyết vấn đề của Raxin lại được đông đảo quần chúng hưởng ứng ? Cũng như Đêcac trong cuốn *Bàn về thèm khát*, Raxin không kết tội, mà nhiều khi còn có vẻ đồng tình với thèm khát – hiện tượng tâm lí nếu được dẫn dắt tốt, "có thể nâng tâm hồn lên để làm những việc vĩ đại" (Điđơrô). Những nhân vật bi kịch của Raxin thất bại, đáng tội, không phải vì họ thèm khát, họ say đắm một con người hoặc ham mê cái ngai vàng. Với Raxin, thứ tình cảm này đã sẵn có trong con người, ở ngoài sự lựa chọn của con người, không tuỳ thuộc ở con người. Với Raxin, trong mối quan hệ với thế giới phong kiến gia trưởng xưa cũ vốn đã quen với những trật tự đã được xếp đặt, những cung cách đã được quy định, những bổn phận đã được áp đặt, thì những thèm khát cá nhân khách quan thể hiện một xu hướng mới – xu hướng tự do cá nhân. Nó khiến cho con người thèm khát trở thành một kiểu con người chống phong kiến để giải phóng bản năng. Nó tiếp tục con người nhân văn chủ nghĩa của thời đại trước trên một bình diện hẹp mà sâu hơn, ở trong bản thân mỗi con người. Nó nói lên một nhu cầu của giai cấp tư sản đang lên. Mặt khác, trong mối quan hệ với lí trí mà người đương thời vẫn tôn sùng, nó đi tìm một thế quân bình mới – sự thăng bằng giữa lí trí và tình cảm ở ngay trong mỗi cá nhân bảo đảm cho cá nhân có thể phát triển cân đối, hài hòa. Cách lí giải của Raxin về nguồn gốc, tính chất của những thèm khát cá nhân còn có những chỗ chưa thuyết phục được, và thật ra, Raxin không có ý định làm việc đó. Raxin thấy sức mạnh và tác dụng không nhỏ của thèm khát đối với con người, ông tìm cách biểu hiện chúng, từ đó đặt ra những vấn đề xã hội mới.

Nhưng, như một sự tự đối lập không tự giác, Raxin cũng không tán thành những thèm khát xấu xa, hiểm độc, mà loại thèm khát này lại chiếm số đông trong sáng tác của ông. Trong các bi kịch nổi tiếng, những thèm khát này đã vượt lên trên lí trí, đẩy nhân vật vào những tội ác ghê tởm để rồi chuốc lấy sự trừng phạt đích đáng. Bằng những kết thúc khủng khiếp của bi kịch, Raxin muốn cảnh tỉnh con người thời đại, giáo dục họ, ngăn giữ họ lại trên con đường dốc. Ngay trong quá trình miêu tả, ông đã chú ý làm nổi bật lên cuộc phấn đấu cực kì gian khổ của con người cá nhân với chính bản thân nó để tự kiềm chế. Con người thèm khát này, những lúc tỉnh táo, yên tĩnh, cũng chân thành muốn sống trong

sạch, nghe theo lương tâm, lẽ phải, ăn năn hối hận vì đã trót làm điều ác. Họ có khả năng để trở thành con người đức hạnh. Rất đáng tiếc là những tia sáng ấy mới loé lên thì đã tắt phụt vì những gió bão bên ngoài – những tác động của ngoại cảnh đến trợ lực cho thèm khát. Cuộc giành giật giữa lương tri và thèm khát tội lỗi trong con người cá nhân là một xung đột có tính bi kịch cao, "Hình thức cao nhất của bi kịch là bi kịch của một sự xung đột về đạo đức"[1]. Nhìn ra được những nét lành mạnh quý hiếm trong những tâm hồn tội lỗi, miêu tả cuộc va chạm một mất một còn giữa nó với bóng tối trong những con người cá nhân, tác phẩm của Raxin in dấu một tinh thần nhân đạo chủ nghĩa – cơ sở giá trị của nghệ thuật bi kịch Raxin.

Chặng đường thứ III của bi kịch Raxin (1689–1691) tuy ngắn, không nhiều tác phẩm như trước, nhưng thực sự là khúc ngoặt quan trọng được đánh dấu bằng bi kịch *Atali*. *Atali* là một sự đảo lộn. Đảo lộn trong thái độ sống. Đảo lộn trong nghệ thuật bi kịch. Đảo lộn cho kịp với lịch sử vào khoảng mươi năm cuối cùng của thế kỉ XVII. Cuộc đảo lộn ấy bắt đầu với *Atali* và cũng kết thúc với *Atali*.

Viết kịch, Raxin đã chọn cho mình một chỗ dựa – văn học cổ Hi Lạp. Vì theo ông, "khiếu thẩm mĩ của Pari tỏ ra phù hợp với khiếu thẩm mĩ của Aten" (Tựa *Iphigiêni*). Raxin thấy ở sân khấu Cổ đại "một trường học đạo đức". Về phía mình, Raxin "muốn sáng tác của mình cũng phải chắc chắn, cũng phải đầy những lời giáo huấn bổ ích như những nhà thơ Cổ đại" (Tựa *Phedrơ)*. Để giáo dục đạo đức, Raxin chọn bi kịch, nhưng là loại bi kịch theo quan niệm riêng : "Chẳng cứ phải có máu và xác chết trong một bi kịch ; chỉ cần hành động trong đó cao cả, nhân vật trong đó anh hùng, những thèm khát trong đó được kích động và tất cả thấm đượm một nỗi buồn tôn quý, nỗi buồn này là tất cả hứng thú của bi kịch" (Tựa *Bêrênix*). Về những quy tắc của sân khấu, Raxin chỉ đòi hỏi "làm vui và làm cho xúc động". Raxin nhấn mạnh vào sự đơn giản, đơn giản đến cực độ của hành động kịch. Nói chung, với một đề tài không xa lạ với đời sống hàng ngày, với một cốt truyện chẳng có gì là li kì rắc rối, Raxin đã tham gia "tẩy rửa cảm xúc" bằng những bi kịch đặc sắc của mình. Luật Ba duy nhất không ràng buộc được ông, mà còn khiến ông tập trung được nhiều thời gian, không gian, hành động để miêu tả, biểu hiện những xung đột gay gắt, phức tạp diễn ra trong tâm lí con người. Kĩ thuật tập trung của Raxin rất điêu luyện và sáng tạo. Nhằm tăng cường kịch tính, Raxin thường bắt đầu câu chuyện vào lúc mâu thuẫn đã chín muồi, tình huống hết sức căng thẳng, các lực lượng đều đã sẵn sàng, chỉ thêm một tác động cũng đủ gây sự nổ bùng mãnh liệt và nhanh chóng kết thúc mâu thuẫn ; trên dòng thời gian của vở kịch, điểm đầu và điểm cuối ở gần sát bên nhau. Không gian của vở kịch càng được thu

---

(1) Fisơ. Dẫn theo Tsecnusepxki trong cuốn *Quan hệ thẩm mĩ của nghệ thuật đối với hiện thực*, Văn hoá nghệ thuật, 1962.

nhỏ, càng bị nén chặt, thì xung đột càng dữ dội. Hành động càng ít, càng gọn, thì mâu thuẫn càng nổi, càng lôi cuốn sự chú ý. Ngôn ngữ đối thoại và độc thoại của Raxin rất phù hợp với các tâm trạng lúc thì dịu dàng, tinh tế, lúc thì sóng gió điên cuồng, lúc thì lạnh lùng sắt đá, tất cả ăn nhịp với nhau trong một hoà điệu chung, phong phú, đẹp đẽ, khiến có người đã phát hiện : "Bi kịch của Raxin là một vở ôpêra có tiếng nhạc và không có ban nhạc" (1).

2. SỰ NGHIỆP SÁNG TÁC

Raxin sáng tác không nhiều. Trong đời hoạt động nghệ thuật của ông, vinh quang thuộc về bi kịch, tuy thơ trữ tình, hài kịch đều rất đáng chú ý. Trong hơn mười vở bi kịch để lại, quan trọng hơn cả là : *Ăngđrômac* (1667), *Britanicuyx* (1669), *Bêrênix* (1670), *Bajazê* (1672), *Iphigiêni ở Ôliđơ* (1674), *Phedrơ* (1677), *Atali* (1691)...

a) Britanicuyx (1669) lấy đề tài trong lịch sử Cổ La Mã với nhân vật trung tâm là hoàng đế Nêrông. Còn ít tuổi, mới thực sự được nắm quyền bính trong tay, chưa hoàn toàn thoát khỏi sự trợ giúp của hai quan phụ chính, Nêrông đã sớm muốn tự khẳng định vai trò là người lãnh đạo duy nhất, tối cao của triều đình La Mã. Để thoả mãn thèm khát đó, Nêrông không ngần ngại thực hiện những biện pháp quyết liệt, nếu cần thì có thể chà đạp thô bạo lên tất cả – lương tâm, tình nghĩa đạo lí, pháp luật. Không một sự đe dọa nào có thể ngăn chặn bàn tay sắt của ông vua trẻ này. Tình yêu Juyni – thứ tình yêu đơn phương, đột xuất, có tính chất cưỡng bức và ác độc – chỉ là một cơ hội tạo ra để thử thách những người xung quanh, loại bỏ những người có thể phương hại đến quyền hành và địa vị tuyệt đối của mình. Ruồng bỏ tôi trung, bắt giam mẹ, đầu độc anh..., là những việc tất yếu phải xảy ra đối với Nêrông, không trước thì sau. Tác giả không miêu tả Nêrông một cách sơ lược trên con đường tội ác của hắn. Hắn chỉ là một "con quỷ mới sinh". Hắn cũng có lúc nghe ra lời nói phải, muốn làm điều lành. Đó là lúc hắn trở lại với lí trí, đẩy lùi được thèm khát, hoàn toàn có thể trở nên ông vua tốt, người chồng tốt, người con tốt. Nhưng gặp lại tên nịnh thần Narxix, Nêrông trượt xuống vực thẳm không sao cứu vãn được. Cuối cùng Nêrông đã thoả nguyện trong sự mất mát hết thảy những người thân, và đến cả sự yên tĩnh của tâm hồn. Trong vở kịch, Agrippin cũng là một nhân vật đáng chú ý. Bà ta xứng đáng là mẹ đẻ ra Nêrông với tất cả những tham vọng, và các thủ đoạn ghê tởm. Thắng lợi vào cuối vở kịch không xua tan được những dự cảm đầy lo âu trong người phụ nữ đã quá dạn dày kinh nghiệm này.

b) Bêrênixơ (1670) là vở kịch có phong vị riêng trong gia tài bi kịch của Raxin. Cốt truyện hết sức đơn giản. Chất trữ tình chan chứa. Kết thúc không có màu sắc bi đát. Xung đột kịch nảy sinh từ sự va chạm

---

(1) P.Abraham, Europe, 1–1967.

tàn nhẫn giữa hạnh phúc chính đáng của cá nhân với bổn phận cao cả của công dân, tập trung vào hoàng đế La Mã Tituyx. Chuyện tranh chấp gay go trong bản thân con người giữa cái riêng và cái chung là toàn bộ nội dung của vở kịch, làm cho vở kịch, so với các bi kịch cổ điển, gần như không có chuyện. Với một đầu óc tỉnh táo, với một ý thức trách nhiệm rất cao đối với đất nước, muốn nêu một tấm gương sáng cho thần dân noi theo, Tituyx đã hi sinh tình yêu để bảo vệ luật pháp, làm tròn nghĩa vụ mà một người La Mã yêu nước phải làm. Kịch miêu tả những khổ đau vô tận của đôi trai gái tha thiết yêu nhau mà không được phép lấy nhau, của hoàng đế Tituyx do địa vị cao mà đòi hỏi về ý thức trách nhiệm, về vai trò gương mẫu cũng rất cao. Không khí tình cảm bao trùm toàn vở kịch. Không có sự can thiệp của những yếu tố bên ngoài. Nỗi thèm khát cá nhân cuối cùng đã phải nhượng bộ, không phải vì sự ép buộc của lí trí mà vì sức thuyết phục của lí trí. Kịch không gợi nên "sự xót thương và khủng khiếp".

c) Bajazê (1672) có đề tài rút ra từ một cốt truyện Thổ Nhĩ Kì, tiện cho việc miêu tả hiện thực dưới bộ mặt thật của nó mà không bị gây phiền phức. Xoay quanh một mối tình chuyên chế có màu sắc phương Đông, Raxin muốn tố cáo chế độ chuyên chế và những sản phẩm tất yếu của nó. Thèm khát tình yêu, nữ hoàng Rôxan đã trải qua một chuỗi dài những diễn biến tình cảm gay go, phức tạp, đầy mâu thuẫn, từ tha thiết, hãnh diện, tự tin, đến xấu hổ, giận dữ, ghen tuông, nghi kị, căm hờn. Sẵn có những quyền lực vô hạn trong tay, lại tranh thủ được những cơ hội tốt, Rôxan thi hành hàng loạt thủ đoạn để chinh phục Bajazê, như ép buộc, dỗ dành, đe doạ, lừa lọc, trả thù độc ác... Nhưng trái tim Rôxan tự nó, không có sức thuyết phục. Sự lạm dụng quyền thế, sự nương dựa vào những yếu tố bên ngoài chỉ càng làm cho nó thêm xa lạ, đáng sợ. Cuối cùng, chính Rôxan cũng không tự cứu được mình. Trong tác phẩm, Atalidơ cũng là nhân vật được xây dựng thành công. Là đối thủ đáng gờm của Rôxan, và có lợi thế hơn Rôxan, nhưng đến lượt mình Atalidơ lại vô tình chuẩn bị sẵn cho sự thất bại của mình cũng bởi trái tim yêu đương không tỉnh táo. Vở kịch có kết quả đặc biệt trong kĩ thuật miêu tả thời gian, không gian để tăng kịch tính.

d) Iphigiêni (1674) bắt nguồn từ vở kịch cùng tên của Ơripit và đã được sáng tạo lại. Boalô rất thích vở kịch của Raxin. Nhân vật trung tâm trong kịch là Agamemnông. Ở Agamemnông – tổng chỉ huy hạm đội Hi Lạp sang đánh Tơroa, đồng thời, cha Iphigiêni – có một sự éo le : đầu óc sĩ diện, thèm khát danh vọng, muốn hiến dâng tính mạng con gái để đề cao uy tín cá nhân trước toàn quân, và nghĩa vụ làm cha phải che chở cho con, ngăn cản con lại gần cái chết đang chực sẵn. Bão tố nổi lên quay cuồng nơi tâm hồn Agamemnông trong lúc biển khơi lặng gió và hạm đội Hi Lạp nằm chết lịm trong bến cảng. Có lúc, hối hận, người cha đã ngấm ngầm tìm cách giải thoát cho con, hoặc nhượng bộ, kéo dài thời khắc sống cho con. Nhưng, như Clytemnextơrơ đã vạch rõ, Agamemnông

quan tâm nhiều hơn đến vai trò cá nhân mình trước quần chúng và trước các đối thủ khác, vẫn muốn dồn tất cả cho tham vọng cá nhân chiến thắng. Cái may lớn của Iphigiêni, của Agamemnông chỉ là cái may tạm thời, ngẫu nhiên, do ảnh hưởng bên ngoài, che đậy một mâu thuẫn chưa được giải quyết. Âm hưởng bi kịch vẫn còn vang vọng mãi, dù kịch đã hạ màn.

e) Phedrơ (1677) là vở bi kịch hay nhất của Raxin, tiêu biểu cho nghệ thuật miêu tả tâm lí bậc thầy của "nhà khoa học về trái tim con người" (1). Dựa vào một cốt truyện sẵn có, trực tiếp là những bi kịch của Ơripit và Xênec, Raxin đã xây dựng lại với những sửa đổi lớn, từ vị trí, tính cách của các nhân vật, đến một số chi tiết, làm cho vở kịch có một bộ mặt mới hẳn và khuynh hướng tư tưởng khác hẳn. Với kiệt tác này, Raxin lại đi sâu vào khai thác và đưa lên đến tột đỉnh cuộc xung đột nảy lửa, có tính bi kịch giữa thèm khát tội lỗi và lương tâm.

Phedrơ – nhân vật chính – thể hiện một cách tập trung, sinh động mâu thuẫn trên. Phedrơ cũng là một điển hình nghệ thuật sắc sảo tuyệt vời về người phụ nữ đau khổ cháy bỏng nỗi thèm khát yêu đương, không sao thắng nổi bản thân, cuối cùng sa chân xuống hố sâu tội lỗi và hủy diệt. Tài nghệ của Raxin trong bi kịch này là ở chỗ đã làm sống dậy bộ mặt khủng khiếp của đam mê, cuộc vật lộn sinh tử qua nhiều pha gay gắt giữa tình yêu và bổn phận, và sự gục ngã thảm thương của con người đã biết ăn năn hối cải. Con người là nạn nhân của chính mình. Mọi thái độ, hành vi của Phedrơ hầu như tất yếu phải diễn ra như vậy, theo những quy luật vô hình nhưng vô cùng khắc nghiệt. Mọi cố gắng làm ngược lại đều vô ích, thậm chí chỉ càng làm thêm đau đớn. Uổng công cho Phedrơ, khi tìm cách xua đuổi Hippôlit. Uổng công cho Phedrơ định kết liễu đời mình. Uổng công cho Phedrơ cầu thần hỗ trợ. Uổng công cho Phedrơ vu khống Hippôlit. Nhưng Phedrơ lại cứ nhất thiết phải làm đúng như thế. Ngòi bút của Raxin đã đạt đến tính hiện thực sâu sắc, nghiêm ngặt. Những cách tân của Raxin qua sự tổ chức lại tác phẩm quả có một giá trị rất to lớn. Nhưng quan trọng hơn là không phải vì phơi bày hiện thực ghê rợn đó mà Raxin làm cho ta kinh tởm, muốn phỉ nhổ vào con người. Trái lại, qua Phedrơ, người ta hiểu được con người với những chỗ yếu, chỗ mạnh của nó, cảm thông với sự nỗ lực bi thảm của nó, xót xa thay cho nó, mong muốn cho nó được tha thứ khi nó đã tỉnh ngộ. Tư tưởng nhân đạo chủ nghĩa của Raxin là ở đó. Nếu tác giả khắc phục được sự bi quan về số kiếp của con người – ảnh hưởng của tôn giáo, thì giá trị tư tưởng của vở kịch chắc sẽ còn cao hơn nữa.

---

(1) Căn cứ vào con số thống kê những buổi diễn ở Kịch viện Pháp từ 1680 đến 1964, có thể nói rằng trải qua thăng trầm của lịch sử, bi kịch *Phedrơ* không đêm nào vắng bóng trên sân khấu Pháp :

1680–1700 : 121 buổi ; 1801 – 1900 : 442 buổi

1701 – 1800 : 424 buổi ; 1901 – 1964 : 363 buổi.

Một số người lên án tính chất "phi đạo đức" của vở kịch, chủ yếu là của Phedrơ. Sự kết tội ấy không thoả đáng. Nó chỉ quan tâm đến một số sự việc xấu, mặt đen tối của nhân vật. Nó không đánh giá đúng những hoàn cảnh oái oăm đã kích động cái ác trong con người, phụ hoạ với nó để xô đẩy con người vào tội lỗi. Nó dễ dàng bỏ qua những mầm mống lành mạnh, đẹp đẽ của con người. Nó thiếu một thái độ trân trọng cần thiết đối với xu thế tự cải tạo, tìm về ánh sáng của những tâm hồn đã vấy bùn. Cũng do đó, nó không thấy, không hiểu hết giá trị của những sự đổi mới của Raxin so với những Oripit, Xênec.

f) **Atali** (1691). Vở có vị trí riêng trong di sản bi kịch của Raxin. Nó khép lại cả cuộc đời sáng tác của Raxin, đồng thời gây một ấn tượng mạnh, bất ngờ về "nhà thơ mẫu mực của chủ nghĩa cổ điển".

Mượn một cốt truyện sẵn có trong *Kinh Thánh*, một mặt Raxin tiếp tục chủ đề quen thuộc, mặt khác chuyển mạnh sang phê phán chế độ quân chủ chuyên chế khi nó trắng trợn đối đầu với quần chúng nhân dân. Ở trung tâm của vở kịch, nữ hoàng Atali là hiện thân của một thèm khát lớn – trả thù để thanh toán một món nợ, để củng cố và duy trì địa vị tối cao của mình. Mặc dù là một phụ nữ đã từng làm mẹ, làm bà, nhưng do bị cuồng vọng thúc đẩy, Atali đã ráo riết săn đuổi đến cùng đứa cháu nội, hòn máu sót lại của nhà Đavit, chồng chất thêm oán thù đối với quần chúng dị giáo. Được những mối hận sâu của dòng họ, của tín ngưỡng tiếp sức, Atali càng điên cuồng, càng khát máu. Chúa Trời, Đấng vĩnh cửu, tôn giáo được nhắc đến luôn, nhưng đó chỉ là cái vỏ che đậy một dục vọng tai hại. Nói cho đúng, Atali không thiếu những lúc khắc khoải lo âu trước gánh nặng của tội ác. Nhưng tiếng gọi của thèm khát độc địa đã thắng tất cả, cả nỗi nguy hiểm chết người, cả sự sụp đổ của nền chuyên chế. Vì cố thủ tiêu cái chết vẫn thường xuyên ám ảnh, mà Atali cuối cùng đã chết. Tư tưởng chống khủng bố, chống chuyên chế trong nội dung đã dẫn tới sự "nổi loạn" trong hình thức bi kịch. Một số chi tiết quan trọng trong kịch đã vi phạm rõ rệt những quy tắc chính thống của chủ nghĩa cổ điển, tiêu biểu nhất là cảnh quần chúng Do Thái võ trang diệt bạo chúa.

Với những khuynh hướng và giá trị của nó, vở kịch không làm hài lòng triều đình Lui XIV, không được công diễn trên sân khấu. Mặc dầu vậy, sau này, dư luận tiến bộ vẫn đánh giá cao *Atali*, xem đó là một trong những vở bi kịch cổ điển có ý nghĩa xã hội sâu rộng nhất.

II - "ĂNGĐRÔMAC"

Ngày 17.XI.1677, Raxin trình diễn bi kịch *Ăngđrômac* trước triều đình, hôm sau công diễn rộng rãi tại điện Buôcbông. Những vai chính đều do

những diễn viên có tên tuổi đóng : Florizo (Piruyx), Môngflơri (Orextơ), Cô Đuy Par (Ăngdrômac), Cô Đê Zơiê (Ecmion).

Vở kịch gây tiếng vang lớn. Nhưng nó nhóm lên ở những nhà thơ kình địch với Raxin và những người ủng hộ Cornây những cuộc luận chiến sôi nổi. Sự kiện này, về sau, phần lớn sẽ được phản ánh trong vở hài kịch 3 hồi của Xuyblinhi nhan đề *Cuộc tranh cãi rồ dại* do đoàn kịch của Môlie diễn vào ngày 18.V.1668. Nhiều lời chê trách của Xuyblinhi có vẻ vụn vặt, thiếu căn cứ chắc chắn ; tuy nhiên, một số nhận xét liên quan đến lối hành văn thì khá xác đáng, và Raxin đã tiếp thu tốt. Sau đó thành công của *Ăngdrômac* là không thể chối cãi được.

Trong lời tựa của vở kịch, Raxin đã nói rõ rằng ông lấy đề tài từ một đoạn trích trong tác phẩm *Ênêit* của Viêcgin – nhà thơ Cổ La Mã ; ông cũng tuyên bố rằng vở *Ăngdrômac* của Ơripit đã cung cấp cho ông một số nét tính cách của Ecmion. Nhưng ngoài ra, cũng có thể ông còn lấy cảm hứng trong anh hùng ca *Iliat* của Hôme, và *Những người phụ nữ thành Tơroa* của Xênec. Có người còn nhắc đến tác dụng khơi gợi của một bi kịch của Cornây, vở *Pertarit*.

Đúng như vậy, những đường nét cơ bản của vở kịch đã được phác hoạ trong một đoạn của trường ca *Ênêit*, điển hình *Ăngdrômac* được mô phỏng theo vở bi kịch Hi Lạp. Thêm vào đó, bức hoạ về tâm lí *Ăngdrômac* với tư cách một người vợ, đồng thời, một người mẹ, kỉ niệm về cuộc chia tay cảm động giữa Hecto và vợ (khúc ca thứ VI trong *Iliat*) có thể là do Hôme cung cấp ; một số chi tiết biểu hiện là mượn ở vở *Những người phụ nữ thành Tơroa* của Xênec.

Tuy dựa vào nhiều nguồn tư liệu khác nhau để viết kịch *Ăngdrômac*, nhưng Raxin đã sửa đổi thêm bớt một số chi tiết (đứa con của Ăngdrômac, tính cách của Piruyx) khiến cho vở kịch trở nên hợp thời, thỏa mãn được công chúng Pháp cuối thế kỉ XVII.

Tóm tắt bi kịch *Ăngdrômac* : Piruyx, con trai tướng Asin, vua xứ Êpirơ, mặc dù đã đính hôn với Ecmion – con vua Mênêlax nước Hi Lạp – vẫn mê say nàng Ăngdrômac – vợ goá của tướng Hecto, mẹ của đứa bé Axtyanax, đồng thời là tù binh của Piruyx sau cuộc chiến tranh ở Tơroa. Về phía mình, Ăngdrômac một mực thuỷ chung với chồng, không hề nao núng trước những hứa hẹn và những lời cầu xin khẩn khoản của Piruyx. Ecmion thì bồn chồn lo lắng trước sự đổi thay của Piruyx.

Giữa lúc đó, Orextơ, người vẫn thiết tha theo đuổi Ecmion, được người Hi Lạp cử đến Êpirơ bắt ngay Axtyanax đem về trừ hậu hoạ. Orextơ muốn nhân cơ hội này cướp lấy Ecmion. Piruyx cũng thừa dịp tăng cường ép duyên Ăngdrômac. Bất đắc dĩ, Ăngdrômac đành vờ nhận lời Piruyx để cứu mạng con. Piruyx phấn khởi tuyên bố cắt đứt mối tình của mình với Ecmion để gắn bó với Ăngdrômac và quyết bảo vệ Axtyanax. Căm hờn, vì bị ruồng bỏ, Ecmion sai Orextơ đi giết ngay Piruyx, và hứa thưởng công cho Orextơ bằng trái tim yêu đương của mình. Trong lễ cưới, sung

sướng đến quên cả gìn giữ bản thân, Piruyx bị Orextơ và tay chân giết chết. Chưa dứt bỏ được tình yêu sâu nặng với Piruyx, Ecmion đau đớn, ân hận, sỉ mắng thậm tệ Orextơ rồi chạy đến tự vẫn bên thi hài Piruyx. Orextơ tuyệt vọng, nhục nhã, phát điên lên, và được vội vã đưa đi trốn trước lệnh truy nã của Ăngđrômac – hoàng hậu mới xứ Êpirơ.

Dưới bộ áo của một truyền thuyết cổ đại, Raxin đã mang đến cho sân khấu tấn kịch của cuộc sống đương thời. Đó là tấn kịch về một phụ nữ goá chồng, để bảo đảm tương lai cho đứa con bé bỏng, bị ép phải lấy một người đáng ghê sợ ; về một cô gái đã hứa hôn trả thù kẻ nuốt lời hứa. Dù cho có sự phức tạp bề ngoài, hành động kịch vẫn đơn giản, vì động lực của hành động chỉ là những tình cảm, những thèm khát của con người, không có bàn tay can thiệp của những thế lực ở bên ngoài. Chỉ một tác động của Orextơ ở đầu vở kịch cũng đủ để đẩy mạnh cuộc khủng hoảng đã kéo dài từ lâu ; tất cả những diễn biến sau đó chỉ là do sự tiến triển duy nhất của các tính cách. Từ đây, Raxin mở đầu kĩ thuật nắm lấy hành động ở điểm gần nhất so với điểm gỡ nút của kịch. Bởi vậy, ông thoải mái tuân theo quy tắc Ba duy nhất có tiếng là gò bó của nghệ thuật sân khấu cổ điển chủ nghĩa.

Với Raxin, Piruyx là hình ảnh con người của thế kỉ XVII – con người bị làm mồi cho những thèm khát chuyên chế. Piruyx vốn có những phẩm chất tự nhiên tốt : quảng đại, hiền lành, khiêm nhường.... Nhưng vì trẻ tuổi, sau đó, vì bị thèm khát chế ngự, nhiều khi Piruyx đã nóng nảy. Thế là xảy ra sự đụng đầu giữa con người thô bạo và con người có chiều phong nhã trong ông vua này. Say đắm Ăngđrômac, Piruyx đã tự hạ hết mức trước người phụ nữ cô đơn, thất thế, không có gì tự vệ ngoài sắc đẹp và nỗi khổ đau. Có một sự thay bậc đổi ngôi éo le, lí thú giữa hai nhân vật này khiến những cuộc tiếp xúc, những đối thoại luôn luôn dồi dào kịch tính. Say đắm Ăngđrômac, Piruyx quên cả lời hẹn ước với gia đình Mênêlax. Say đắm Ăngđrômac, Piruyx còn có những dự định táo bạo, liều lĩnh – đối lập với hết thảy, cả đống tro tàn ở Tơroa, cả nước Hi Lạp hùng mạnh. Say đắm Ăngđrômac, Piruyx chẳng màng đến sự an nguy của bản thân mình. Tình yêu làm Piruyx trở nên đáng sợ, đáng xa lánh, do đó Piruyx lại càng thèm khát hơn, hành động ráo riết hơn. Không chinh phục được trái tim Ăngđrômac, nhiều lúc Piruyx đã phải dựa vào quyền lực, phải lợi dụng thời cơ do hoàn cảnh khách quan tạo nên, nhưng chỗ dựa chính của Piruyx vẫn là tình yêu chân thành, tha thiết, dù không phải là chẳng có phần không chính đáng. Đôi lúc, nhờ cận thần khuyên bảo – đúng hơn, là do giận dỗi vì bị hắt hủi, Piruyx có dừng bước lại. Song, tạm dừng chỉ là để nghe ngóng, thử thách ; tạm dừng để rồi lại tiến lên dứt khoát hơn. Đau khổ và những trạng thái khác nhau của đau khổ là nội dung chính của cuộc đời Piruyx trong vở kịch. Hết khổ đau – lấy Ăngđrômac – Piruyx không còn lí do để sống. Cái chết của Piruyx mang tính tất yếu như một quy luật. Nó càng củng cố nhận xét về tâm trạng của con người trong xã hội thượng lưu Pháp cuối thế kỉ XVII : "Cảm giác, ngay cả cảm giác khổ đau, là cuộc sống duy nhất đáng mong ước".

Orextơ là tính cách ít thành công nhất trong vở kịch, do những hành vi, ngôn ngữ không đúng lúc lặp đi lặp lại nhiều, không thích hợp với bi kịch. Orextơ chỉ chứng minh cho con người không tự chủ, bị thèm khát lôi kéo và đẩy tới những kết cục bi thảm. Orextơ khác nào một nạn nhân đau khổ của định mệnh.

Ecmion là một sáng tạo thật sự của Raxin so với hình tượng này trong truyền thuyết và trong vở kịch của Oripit. Có địa vị xã hội cao, có một tương lai được bảo đảm, Ecmion có căn cứ để hợm hĩnh, kênh kiệu, tự tin. Nhưng khi nhận ra thế đứng chông chênh, hạnh phúc mỏng manh của mình qua những biến đổi nhiều lúc bất ngờ của Piruyx, Ecmion đã chao đảo mạnh từ cực này sang cực khác, hoang mang, bối rối, không còn làm chủ được miệng, óc và trái tim mình nữa. Nóng vội, Ecmion đã làm trái với chính mình và gây tai hoạ không thể cứu vãn cho mình. Đây cũng chỉ là một con rối không hồn trong tay những thèm khát độc hại. Với sức đẩy mù quáng của thèm khát cá nhân, Ecmion là tiền thân của một số tính cách khác sau này của Raxin : Rôxan, Phedrơ.

Ăngđrômac là người mẹ đáng ca ngợi, sẵn sàng vì con mà hi sinh cả tự do, cả cuộc đời. Đây cũng là người vợ thuỷ chung mãi mãi giữ trọn hình ảnh người chồng anh hùng đã bỏ mình trong chiến đấu. Là một phụ nữ, Ăngđrômac biết khéo léo từ chối Piruyx, và lúc cần, để cứu con đã biết nhen nhóm lên hi vọng ở kẻ si tình này. Trong những trường hợp gay go nhất, Ăngđrômac cũng biết tìm lấy cho mình một ý chí, một nghị lực rắn rỏi mà vẫn từ tốn. Đây là hình ảnh tích cực, đẹp đẽ, trong sáng nhất của vở kịch. Người mẹ lí tưởng, người vợ lí tưởng đã kết hợp hài hòa trong Ăngđrômac. Đặc điểm trội nhất ở nhân vật này là không có sự phân biệt rạch ròi giữa tình cảm và lí trí. Tình cảm gắn liền với ý thức về bổn phận nên được hướng dẫn đúng. Ý thức đi đôi với tình cảm nên có thêm sức mạnh. Sự cân bằng trong sáng ở Ăngđrômac bảo đảm cho nhân vật này chiến thắng hết thảy, không rơi vào bi kịch.

Vở *Ăngđrômac* thể hiện khá rõ những đặc điểm nghệ thuật bi kịch của Raxin, từ việc lựa chọn đề tài, xây dựng nhân vật, đến sắp xếp hành động kịch và thực hiện các quy tắc sân khấu. Nhìn chung, bi kịch Raxin không xa lạ, không siêu việt, không phức tạp, ngổn ngang ; nó hấp dẫn và chinh phục người xem bằng sự mô tả hết sức tinh vi đời sống tình cảm của con người thời đại trong một khuôn khổ tiết kiệm nhất. Nó dễ dàng ăn khớp với các quy tắc cổ điển chủ nghĩa chính thống mà vẫn "giống như thật".

Kịch *Ăngđrômac* đã được dịch và giới thiệu ở Việt Nam từ trước Cách mạng tháng Tám dưới hình thức văn xuôi. Sau năm 1975, vở kịch lại được dịch và giới thiệu lại cùng với vở *Britanicuyx* cũng của Raxin, và những vở *Lơ Xit, Orax* của Cornây, dưới hình thức thơ tự do, *Ăngđrômac* đã trở nên khá quen thuộc với công chúng Việt Nam.



MÔLIE
(1622 - 1673)

CHƯƠNG BỐN

MÔLIE

(Molière, 1622-1673)

Môlie là một tên tuổi lớn của chủ nghĩa cổ điển Pháp, của lịch sử văn học Pháp, và của lịch sử sân khấu thế giới. Hoạt động chủ yếu vào nửa cuối thế kỉ XVII, đồng thời với La Fôngten, Raxin, Boalô, Môlie đem đến cho văn đàn Pháp những cống hiến rất lớn với tư cách là người sáng lập ra hài kịch cổ điển và đưa nó tới đỉnh cao xán lạn, với tư cách là nhà văn - chiến sĩ đã đấu tranh đến cùng cho những lí tưởng xã hội tiến bộ, với tư cách là người nghệ sĩ ưu tú đã kết tinh được những truyền thống tốt đẹp của nhân dân, dân tộc Pháp. Chủ nghĩa cổ điển Pháp, với Môlie đã chuyển mạnh hơn, rộng rãi hơn về phía cuộc sống hiện thực muôn hình muôn vẻ và luôn luôn sôi động, trong đó quần chúng lao động đang tiến lên đảm nhiệm một vai trò mới. Ba trăm năm đã qua, nhưng tiếng cười của Môlie không lúc nào vắng trên sân khấu tiến bộ Pháp và thế giới. Một số sáng tạo nghệ thuật độc đáo của Môlie đã đi vào cuộc sống, gắn chặt với nó và đẩy mạnh nó lên. Với văn học hiện đại Việt Nam, lịch sử kịch nói Việt Nam, hài kịch Môlie cũng có những đóng góp đáng quý.

I - MỘT TÀI NĂNG NẢY SINH TRONG RÈN LUYỆN VÀ ĐẤU TRANH GIAN KHỔ

1. CUỘC ĐỜI CỦA MÔLIE

A.Jăng Baptixtơ Pôcơlanh (Môlie) sinh tai Pari, trong một gia đình tư sản hầu cận nhà vua. Khoảng 1636 - 1639, ông được dạy dỗ chu đáo ở trường trung học Clecmông nổi tiếng. Trong thời gian này, ông tỏ ra đặc

biệt yêu thích văn chương, nhiệt thành với triết học và chịu ảnh hưởng của Gaxăngđi. Cha ông định cho ông học luật và thừa kế chức vụ hầu cận nhà vua trong cung đình, nhưng Pôcơlanh lại chọn sân khấu, gắn bó với một thứ nghề nghiệp thấp hèn vào thời đó. Năm 1643, Pôcơlanh làm quen với nữ diễn viên Mađơlen Bêja, và cùng với anh em nhà Bêja xây dựng nên "Đoàn kịch Trứ danh". Thiếu kịch bản, thiếu diễn viên tốt, nên mặc dù đã hết sức cố gắng, nhóm thanh niên mê say sân khấu này vẫn không thu được kết quả gì đáng kể. "Đoàn kịch Trứ danh" tan rã vào năm 1645. Cuối năm đó, Pôcơlanh – lúc này đã lấy tên là Môlie quyết định cùng với anh em Bêja dời Pari về các tỉnh nhỏ.

Suốt 15 năm trời (1643 – 1658) khó khăn, thiếu thốn, Môlie và các bạn của ông đi lang thang khắp nước Pháp. Dọc đường, sáp nhập với một đoàn khác, đoàn kịch của Môlie đã đi qua và biểu diễn ở nhiều nơi. 15 năm lưu lạc giang hồ chính là thời gian chuẩn bị cho Môlie một sự nghiệp sáng tác lớn. Nó giúp cho Môlie hiểu biết và tích luỹ thêm nhiều thực tế cuộc sống và kinh nghiệm sống trong xã hội Pháp vào lúc đang có vụ nổi loạn La Frôngđơ. Nó giúp cho Môlie tiếp xúc rộng rãi với các gánh hát rong ở các địa phương, học tập ở họ, cạnh tranh với họ. Nó giúp cho Môlie kiểm tra lại mình, nhận thức rõ về mình với tất cả chỗ mạnh, chỗ yếu và hướng đi lâu dài. Môlie – người diễn viên, người đạo diễn, người sáng tác kịch bản, người lãnh đạo đoàn kịch – đã trưởng thành lên từ 15 năm gian khổ không thể thiếu được đó.

Từ 1650, Môlie đã trở nên người đứng đầu đoàn kịch và đã có điều kiện để xây dựng dần một số tiết mục sân khấu đặc sắc. Ông bắt đầu viết những kịch hề và hài kịch trong đó có vận dụng những kinh nghiệm của kịch mặt nạ Italia về kĩ thuật, về hành động, về tính cách... Những vở kịch đầu tay của Môlie – *Chàng ngốc* (1655), *Ghen* (1656) báo hiệu một tài năng xuất sắc.

Thành công của đoàn kịch Môlie vang đến tận kinh đô Pháp. Năm 1658, đoàn được nhà vua cho gọi về Pari. Ở đây, Môlie ra mắt triều đình với vở kịch hề *Thầy thuốc si tình*. Kịch được trình diễn có kết quả, đoàn kịch Môlie được giữ lại ở Pari và được dành cho rạp hát của triều đình là Pơti Buôcbông để biểu diễn. Sau một năm hoạt động, vừa diễn những vở cũ, vừa tuyển mộ thêm những diễn viên mới có tài, năm 1659, Môlie đưa lên sân khấu vở *Những ả kiểu cách rởm*. Tác giả bị bọn quý tộc phong kiến căm ghét, mặc dù ông chỉ đả kích bọn "giả làm quý tộc". Từ đây, cuộc đời Môlie bước vào một giai đoạn mới – đấu tranh xây dựng một nền nghệ thuật sân khấu dân tộc, hiện thực, tiến bộ. Những tác phẩm lớn của Môlie ra đời liên tiếp, mỗi vở là một đòn giáng mạnh vào bọn quý tộc, Nhà thờ và chế độ chuyên chế. Cũng vì thế, Môlie không ngừng phải chống trả quyết liệt với phản ứng điên cuồng của những lực lượng thù địch. Đồng thời, Môlie lại phải luôn đương đầu với những tác

gia, những diễn viên kình địch không ngớt lên án ông là không tôn trọng các quy tắc cổ điển, báng bổ tôn giáo, vi phạm quy tắc hợp thức và làm hại khiếu thẩm mĩ. Quá trình đấu tranh đã khiến Môlie trở thành nhà sáng tác vĩ đại, nhà nghệ sĩ lão luyện, nhà tổ chức và giáo dục có tài.

Năm 1662, Môlie cho diễn *Trường học làm vợ* lên án quan điểm phong kiến vô nhân đạo, trái tự nhiên, vô hiệu quả trong việc giáo dục phụ nữ. Vở kịch khiến bọn phản động tức tối, xúm lại chống Môlie. Cả những thành viên của rạp Ôten đơ Buôcgônhơ cũng rất hăng hái trong vụ này. Chỉ có Boalô là người vẫn nhiệt tình bênh vực Môlie. Trả lời những thế lực thù địch thuộc đủ các loại, Môlie viết hai vở kịch ngắn : *Phê bình Trường học làm vợ*, và *Kịch ứng tác ở Vecxay* (1663) vẽ lên bức tranh châm biếm về các nhà phê bình và giễu cợt một số điển hình xã hội.

Trong giai đoạn 1664 – 1666, Môlie viết ba vở hài kịch lớn với những tư tưởng triết học và xã hội phong phú : *Tactuyp* (1664), *Đông Juăng* (1665), và *Anh ghét đời* (1666). Đây là những đòn trí mạng đối với Nhà thờ, giai cấp quý tộc và xã hội Pháp cuối thế kỉ XVII. Những thế lực phản động được triều đình che chở lập tức la ó om sòm, hùa nhau tìm mọi cách đe doạ, hành hung Môlie. Đây là giai đoạn đấu tranh căng thẳng nhất của Môlie.

Sau đó, đời hoạt động nghệ thuật của Môlie bớt sôi động hơn với những vở *Lão hà tiện* (1668), *Trưởng giả học làm sang* (1670), *Những bà thông thái* (1672), *Người bệnh tưởng* (1673)...

Ngày 17.II.1673, trong đêm diễn thứ tư vở *Người bệnh tưởng*, đóng vai nhân vật chính, Môlie đã kiệt sức trên sân khấu. Ông được đưa ngay về nhà và chỉ hơn một giờ sau thì chết. Nhà thờ vốn thù ghét Môlie, nay ngăn cản việc mai táng ông theo nghi thức của tôn giáo. Vợ ông phải phục xuống chân vua, hết lời cầu khẩn, mới được phép chôn ông vào lúc đêm khuya, ở nghĩa địa của Nhà thờ.

Đời hoạt động nghệ thuật của Môlie là cuộc đời, một mặt thì kiên trì rèn luyện trong thực tế vĩ đại của nhân dân, một mặt thì đấu tranh không khoan nhượng với những lực lượng xã hội đen tối, cống hiến trọn vẹn cho nghệ thuật chân chính. Chỉ riêng cuộc đời ấy cũng đủ khiến Môlie trở nên bất hủ.

2. BỐN GIAI ĐOẠN TRONG ĐỜI SÁNG TÁC CỦA MÔLIE

Trong 30 năm hoạt động sân khấu, quá trình sáng tác của Môlie đã hình thành qua bốn giai đoạn chính :

– **1645 – 1658 :** Giai đoạn lang thang, phiêu bạt. Sáng tác chủ yếu là kịch hề. Phần lớn kịch bản đã thất lạc cả. Một vở còn giữ lại được : *Thằng ngốc* (1655). Đây là vở kịch 5 màn, sáng tác theo nguyên tắc kịch

hề, cốt truyện mượn của văn học Italia. Kịch đã chắp vá vụn vặt các sự kiện. Tính cách nhân vật chưa hình thành rõ. Nhiều trò hề được đưa lên sân khấu. Đáng chú ý là nhân vật Maxcarin. Đây là hình ảnh người bình dân có địa vị xã hội thấp, nhưng bản chất tốt, có tài năng, có trí tuệ vượt xa các nhân vật thuộc tầng lớp trên. Bằng mưu trí, tính tích cực, năng động, Maxcarin đã giúp cho đôi trai gái yêu nhau vượt qua được những trở ngại do ông bố keo kiệt gây ra, thoả mãn được nguyện ước riêng. Maxcarin đã có những nét tâm lí rõ rệt. Vở kịch có khá nhiều câu thơ hay.

– **1659 – 1663 :** giai đoạn trưởng thành. Đáng để ý là vở *Những ả kiểu cách rởm* (1659). Đến vở này, tính chất hề vẫn còn nhiều (hoá trang, hành động, ngôn ngữ...), nhưng ý nghĩa xã hội đã sâu sắc : đả kích bọn quý tộc ăn bám, nghèo nàn về đạo đức và tâm hồn. Những vở *Trường học làm chồng* (1661), *Trường học làm vợ* (1662) có cùng một đề tài, nhưng vở trên sơ lược, ý nghĩa xã hội hẹp (đấu tranh giữa hai quan điểm về hôn nhân, gia đình và sự giáo dục con cái), vở dưới mở đầu một thời kì sáng tác mới có nhiều thành công lớn. Nó có màu sắc xã hội rõ rệt qua sự vạch trần nguyên nhân xã hội của chủ nghĩa ngu dân, thói chuyên quyền, độc đoán qua sự lên án suốt lượt, từ Nhà thờ đến chế độ chuyên chế, đến bọn tư sản nhiễm thói gia trưởng phong kiến. Tính cách của một số nhân vật đã hình thành rõ và có những bước phát triển. Bố cục chặt chẽ. Kịch cũng còn một số yếu tố hề. Được trình diễn liên tiếp trên sân khấu, vở kịch gây một dư luận sôi nổi. Kẻ thù của Môlie kết tội : vở kịch phỉ báng tôn giáo, vô đạo đức, thiếu thẩm mĩ... Có nhà quý tộc đã định hành hung Môlie. Có nhà văn đã đưa Môlie lên sân khấu làm trò cười. Để trả lời và bênh vực những quan điểm nghệ thuật của mình, Môlie viết liền hai vở bút chiến : *Phê bình Trường học làm vợ* và *Kịch ứng tác ở Vecxay* (1663). Những tiếng cười này càng khiến bọn kình địch với tác giả thêm căm giận, tìm cách bới móc bẩn thỉu hòng bôi nhọ ông. Những thủ đoạn ấy, dù xấu xa, độc địa, vẫn không làm giảm được uy tín và tác dụng của Môlie trong triều đình Lui XIV.

– **1664 – 1666 :** giai đoạn đánh dấu đỉnh cao phát triển của hài kịch Môlie với những kiệt tác : *Tactuyp* (1664), *Đông Juăng* (1665), *Anh ghét đời* (1666)... Những tác phẩm này là những đòn tấn công liên tiếp, dữ dội vào hiện thực đen tối của thời đại. Với tiếng cười nhạo báng sâu cay, *Tactuyp* là lời tuyên chiến công khai với toàn bộ tôn giáo, từ thầy tu đến nhà thờ, đến giáo lí ; *Đông Juăng* là lời kết án đanh thép đối với bọn quý tộc phóng đãng, sa đoạ, hư vô chủ nghĩa ; *Anh ghét đời* là sự phủ nhận quyết liệt đối với hết thảy xã hội đạo đức giả cuối thế kỉ XVII dưới triều Lui XIV. Thái độ phê phán gay gắt của Môlie khiến hài kịch của ông giai đoạn này mang một số yếu tố không phù hợp với những quy tắc

quen thuộc của sân khấu cổ điển chủ nghĩa nhưng lại có sức biểu hiện lớn : văn xuôi, không duy nhất về địa điểm, nhân vật hành khất, kết thúc rùng rợn (*Đông Juăng*), sự xen lẫn bi, hài gây cảm giác buồn thảm, cay đắng (*Anh ghét đời*). Giá trị hiện thực của các tác phẩm này rất lớn, rất sâu tuy mục tiêu đả kích trước mắt nói chung vẫn là thói đạo đức giả.

– **1667 – 1673 :** giai đoạn chuyển hướng, chỉa mũi nhọn vào giai cấp tư sản và những quan hệ xã hội của giai cấp này. Môlie phát hiện sự ra đời của bọn tư sản mới làm giàu bằng con đường cho vay lãi nặng ở Pháp qua vở *Lão hà tiện* (1668). Ông giễu cợt xu hướng ngoi lên quý tộc của những kẻ lắm tiền ở *Trưởng giả học làm sang* (1670) và *Người bệnh tưởng* (1673). Trong vở kịch hề *Những ngón bịp của Xcapanh* (1671), Xcapanh là một kiểu nhân vật mới – xuất thân từ bình dân, có ý thức về vai trò của mình trong đời sống xã hội, báo hiệu sự trỗi dậy của lớp người ở bậc thang đẳng cấp cuối cùng của xã hội vươn lên làm chủ cuộc đời mình và làm chủ xã hội.

Ngoài những hài kịch phong tục và hài kịch tính cách, Môlie còn có một số hài kịch balê nhằm phục vụ những cuộc ăn chơi của vua chúa trong cung đình. Những vở này ít giá trị, và hình như Môlie cũng không chú ý đến chúng nhiều lắm.

3. NHỮNG ĐÓNG GÓP CỦA MÔLIE CHO HÀI KỊCH DÂN TỘC PHÁP

– Công lao của Môlie là ở sự kế tục và phát huy mạnh mẽ kịch hề dân gian Pháp. Trước Môlie, cho đến 30 năm đầu thế kỉ XVII, trên sân khấu Pháp chưa có hài kịch. Kịch hề dân gian vẫn là thể loại phổ biến. Nhưng kịch hề không phát triển được, một phần do sự thô sơ, ấu trĩ về tư tưởng và nghệ thuật, một phần do không được dư luận xã hội tôn trọng, khuyến khích. Sau đó, khoảng gần giữa thế kỉ, nhiều nhà soạn kịch – kể cả Cornây và Raxin – đều có viết hài kịch, nhưng những hài kịch này vừa ít ỏi, vừa chưa được chú ý xây dựng nên chưa làm ảnh hưởng gì đến vị trí của kịch hề. Chỉ từ Môlie trở đi, hài kịch Pháp mới chính thức ra đời và trở thành lợi khí đấu tranh vì nó kết hợp được ý nghĩa xã hội rộng lớn với cái cười thâm thuý, những truyền thống của kịch hề dân gian với những sáng tạo gắn liền với thời đại mới.

– Môlie còn là người sáng lập ra hài kịch cổ điển Pháp. Với Môlie, hài kịch đã đạt tới một trình độ rất cao, đủ tư cách đứng ngang hàng với bất cứ một loại thể sáng tác nào khác. Chịu ảnh hưởng của những tư tưởng triết học lớn, tham gia tích cực vào việc dựng lên bộ mặt văn hoá văn nghệ có tính dân tộc Pháp dưới sự lãnh đạo tập trung của Nhà nước quân chủ chuyên chế Pháp, sáng tác theo đường lối, phương châm chung của những nhà cổ điển chủ nghĩa mà ông thường tiếp xúc, đáp ứng được nhu cầu thẩm mĩ của thời đại, Môlie cống hiến cho chủ nghĩa cổ điển

bằng sản phẩm riêng của mình – những hài kịch cổ điển ưu tú, được đông đảo công chúng Pháp thế kỉ XVII và ngày nay hâm mộ.

4. TÍNH CỔ ĐIỂN CỦA HÀI KỊCH MÔLIE

Môlie có những quan điểm sáng tác rõ ràng. Những quan điểm này phù hợp với một nền nghệ thuật chân chính tiến bộ, đồng thời, cũng phù hợp với chủ nghĩa cổ điển nói chung.

Trước hết, chính là trên tinh thần duy lí, duy vật, Môlie đã nhận xét, phê phán các hiện tượng xã hội, các tính cách đáng chê cười. Theo quan niệm chung của chủ nghĩa cổ điển, hài kịch là loại sáng tác văn học nhằm đả phá những tệ nạn của xã hội, những nhược điểm trong tâm lí của con người. Chủ nghĩa cổ điển yêu cầu : "Sửa chữa phong hoá bằng cái cười". Cái cười giúp cho người có lương tri thấy để mà xa lánh những cái sai, những thói xấu làm hư hỏng con người. Môlie viết :

"Nếu tác dụng của hài kịch là sửa chữa các tính xấu của con người, thì tôi tin rằng không phải chừa ra một loạt tính xấu nào cả (...). Những bài học hay nhất của một bài luân lí trang nghiêm không có hiệu quả bằng những nét châm biếm của một bài thơ trào phúng ; mô tả những thói xấu của con người, đó là cách tuyệt diệu để giáo dục họ".

(Tựa *Tactuyp*, 1669)

Nói khác đi, hài kịch có nhiệm vụ hàng đầu là "làm vui" người đọc, người xem, như hầu hết các nhà cổ điển chủ nghĩa đã quan niệm. Xét về mặt tiến bộ lịch sử thì đây cũng là một cách để "giã từ quá khứ", chôn vùi những con đẻ của một hình thái lịch sử đã lỗi thời như Mac đã từng nói. Nhưng, muốn đạt mục đích, phải "theo tự nhiên", Boalô đã kêu gọi các nhà hài kịch "tập trung nghiên cứu tự nhiên" (*Nghệ thuật thơ*, bài ca IV). Tự nhiên, như Boalô đã xác định, là đáy sâu của những tâm hồn kín đáo mà chỉ có cái nhìn tinh tường mới soi thấu được. Từ lòng người, tâm lí con người, Môlie đã xây dựng nên những tính cách bất hủ, không phải là chung chung, trừu tượng, muôn thuở, bất biến, mà vừa bộc lộ được bản chất xã hội, vừa mang tính lịch sử rõ rệt. Môlie đã nói (qua lời một nhân vật kịch) :

"Khi anh vẽ người, anh phải vẽ theo tự nhiên (...). Nếu không làm cho người xem nhận ra được những con người của thời đại mình, thì anh chẳng làm được cái gì hết".

(Phê bình Trường học làm vợ)

Môlie quan niệm rằng nhà văn có thể lấy đề tài ở bất kì nguồn gốc nào, miễn là đề tài ấy phong phú. Trong thực tế sáng tác, Môlie đã mượn đề tài trong văn học cổ đại Hi Lạp – La Mã, trong văn học cận đại Italia, trong văn học dân gian Pháp ; nhưng ông khai thác nguồn chủ yếu là đời sống tâm hồn của xã hội Pháp đương thời, trong cung đình, trong

thành thị, và cả trong dân gian. Ở Pari, trong những năm phiêu bạt ở khắp các tỉnh lẻ, Môlie đã giao tiếp với đủ các hạng người, đó là những nguyên mẫu để ông xây dựng các tính cách điển hình. Chỉ trừ có người đứng đầu triều đình, còn tất cả các hạng người trong xã hội Pháp đều có mặt trên sân khấu của Môlie. Đặc biệt đáng để ý là một loại nhân vật quý tộc : vị hầu tước – hiện thân của chế độ phong kiến lỗi thời.

"Vị hầu tước ngày nay là nhân vật khôi hài của hài kịch ; vì trong mọi hài kịch cổ xưa đều có một tên đày tớ ăn cắp gây cười cho khán giả, nên trong tất cả các vở kịch ngày nay cũng vậy, luôn luôn phải có một vị hầu tước lố lăng làm trò cười cho công chúng".

(*Kịch ứng tác ở Vecxay*)

Về những quy tắc sáng tác của sân khấu cổ điển, Môlie có một cách hiểu rộng rãi, phù hợp với yêu cầu cơ bản của thời đại, mà vẫn thích hợp với việc phản ánh chân thật hiện thực. Ông không tự hạn chế mình trong những giới hạn hẹp hòi của các quy tắc, và nếu cần, ông không ngại vứt bỏ hết những quy tắc có tính hình thức này để bảo đảm thực hiện mục đích cao nhất của sáng tác. Một nhân vật tích cực trong *Phê bình Trường học làm vợ* đã nói rõ :

"Tôi rất muốn biết có phải quy tắc lớn nhất của mọi quy tắc có phải là không được làm vui hay không, và có phải một vở kịch đã đạt được mục đích là đã không đi theo một con đường đúng hay không (...). Nếu các vở kịch làm theo quy tắc không gây được vui thích và những vở gây được vui thích lại không làm theo quy tắc thì cần phải cho rằng các quy tắc đã được làm sai".

5. NGHỆ THUẬT XÂY DỰNG TÍNH CÁCH

Một bộ phận quan trọng trong gia tài hài kịch của Môlie là những hài kịch tính cách. Những hài kịch này phản ánh xu hướng đi vào lòng người, mô tả tâm lí, nghiên cứu tự nhiên của chủ nghĩa cổ điển nói chung. Để làm rõ các tính cách khiến chúng đạt tới mức điển hình trong khuôn khổ của sân khấu cổ điển, Môlie đã chọn con đường riêng. Ông tập trung cao độ vào tính cách, thậm chí, vào nét cơ bản nhất trong tính cách. Ông tước bỏ những chi tiết phụ, rắc rối, đối lập, không lợi cho sự chú ý theo dõi và sự xác định tính cách. Trong hài kịch tính cách của Môlie, chỉ còn thấy hiện lên một tính cách cụ thể, dễ nhận, dễ phân biệt. Mỗi nhân vật là hiện thân của một tính cách nhất định : hoặc đạo đức giả, hoặc hà tiện, hoặc thông thái rởm... Những tính cách khác, nếu có, đều phải lùi xuống hàng dưới nhằm phục vụ cho tính cách chủ yếu. Đặc điểm của những tính cách này là tính hài kịch bộc lộ ở óc chủ quan, ngộ nhận, và cố chấp. Nhân vật hài kịch có những sai lầm, những tật xấu hiển nhiên, không nguy hiểm chết người nhưng không sao tránh khỏi thất bại, nhưng

nhân vật ấy lại tin chắc rằng mình nghĩ và làm đúng, mình nắm lẽ phải, mình sẽ thắng, và khăng khăng không chịu thừa nhận thực tế khách quan. Đầu óc đầy ảo tưởng, nhân vật trở nên hài hước, lố bịch, đáng bị chê cười.

Để khắc hoạ rõ tính cách, và cũng để tăng cường tính hài kịch, Môlie còn hay dùng một biện pháp quen thuộc – cường điệu tính cách, đẩy tính cách lên đến sát ranh giới của sự phi lí, khó tin, không "giống như thật". Nhưng, nghệ thuật cường điệu của Môlie hoàn toàn không phải là một sự phóng đại tuỳ hứng, chủ quan, mà vẫn gắn bó chặt chẽ với hiện thực, có cơ sở hiện thực chắc chắn, nên có sức mạnh và được thừa nhận. Trước mắt người xem, sừng sững hiện lên một tính cách cụ thể nào đấy, mạnh mẽ, rắn chắc, có phần quá khích và trào lộng ; chỉ mới nhìn thấy nó, người ta đã không nhịn được cười.

6. NGHỆ THUẬT GÂY CƯỜI

Môlie là nhà hài kịch vĩ đại không chỉ vì nghệ thuật xây dựng tính cách, mà còn vì nghệ thuật gây cười bậc thầy. Sự tinh tế, nhạy cảm của nhà tư tưởng sâu sắc, của người nghệ sĩ tài ba giúp cho ông, trong khi quan sát cuộc sống, đã phát hiện ra khía cạnh hài hước trong các hiện tượng, tính cách – kể cả những đối tượng có vẻ trang trọng, tôn nghiêm, đáng kính nhất. Đây là điểm ưu việt của Môlie trong một điều kiện mà sự lộng lẫy vàng son của triều đình Lui XIV, lối sống phong nhã của tầng lớp quý tộc nhàn du, bộ mặt uy nghi của tôn giáo, ánh lấp lánh của đồng tiền vàng tư bản chủ nghĩa... có thể dễ dàng đánh lừa con mắt. Phải có cái nhìn của quần chúng lao động, của tầng lớp tiên tiến trong giai cấp tư sản đang lên, Môlie mới khám phá ra được những mâu thuẫn kín đáo, những nét kệch cỡm trong cái xã hội đang lỗi thời dần, đáng cười để mà tống tiễn vào quá khứ kia.

Là một nhà nghệ sĩ trưởng thành từ thực tế hoạt động nghệ thuật trong lòng quần chúng nhân dân, Môlie đã tiếp thu và nâng cao các biện pháp gây cười của kịch hề dân gian Pháp. Những cảnh lầm lẫn, đánh lộn huyên náo, những điệu bộ và lời nói nhại tức cười, nhân vật hề quen thuộc của sân khấu dân gian... xuất hiện thường xuyên trong hài kịch Môlie làm cho sân khấu của ông mang hơi thở nồng nàn của cuộc sống, của nhân dân. Gắn bó với truyền thống của kịch hề là hình ảnh người bình dân thông minh, nhanh nhẹn, tự tin, luôn luôn vang lên tiếng cười lạc quan khoẻ khoắn. Tuy ở địa vị thấp hèn, sống phụ thuộc vào các gia đình quý tộc, tư sản, người bình dân trong hài kịch Môlie là hình ảnh đẹp đẽ, trong sáng của chân lí, chính nghĩa, nói lên tiếng nói tích cực của nhân dân và của bản thân tác giả. Hình ảnh này mang ý nghĩa phê phán rất sâu sắc đối với các tính cách hài kịch mà vẫn làm cho sân khấu của Môlie thêm trẻ trung, tươi tắn.

Độc đáo nhất ở nhà hài kịch vô song này là sự phát hiện ra những khía cạnh bi đát của cuộc sống rồi biểu hiện nó dưới hình thức hài kịch. Nhiều vở kịch của Môlie làm người ta cười vỡ bụng, nhưng đằng sau những trận cười lại là một dư vị đắng cay, tê tái đến mức có thể làm rơi nước mắt. Nhà thơ Anfrê đơ Muyxê đã nói đến "sự buồn thảm", "sự sâu sắc" trong cái hài của sân khấu Môlie. Hài kịch Môlie không như nhiều hài kịch của Sêcxpia, không cười vì niềm vui của một cuộc sống mới gắn liền với những ấn tượng mạnh mẽ về hoà bình, tự do, ấm no và hạnh phúc. Môlie cười để phê phán, để góp sức chôn vùi những thói tật, "những hình thái lịch sử" đã hết thời, và để sửa chữa những tính cách chủ quan, phi lí, đầy ảo tưởng, mâu thuẫn với chiều hướng phát triển tự nhiên của sự việc. Môlie không dừng lại ở việc tái hiện cái nghịch cảnh ngộ nghĩnh bề ngoài, ở việc gây tiếng cười dễ dãi trong chốc lát. Ông giấu kín ở bên trong tiếng cười những vấn đề nghiêm trang nhất, những vấn đề xã hội lớn, những nỗi đau, những mối lo về cuộc sống trong những năm nghẹt thở dưới nền độc đoán của Lui XIV. Tiếng cười của Môlie có ý nghĩa xã hội và triết lí là vì vậy. Dẫu sao, Môlie vẫn là nhà hài kịch. Ông đã dừng lại đúng lúc, khi sân khấu của ông mấp mé sân khấu bi kịch. Chỉ một vài tiểu xảo, một lớp hề cũng đủ xua tan những ám ảnh đen tối, đưa người ta về với cuộc sống trước mắt, dù còn nhiều cái hài hước, lố bịch, nhưng vẫn có khả năng cải tạo vì còn có quần chúng có lương tri.

7. NGHỆ THUẬT KỊCH

– Hài kịch của Môlie rất phong phú tính hiện thực. Chúng thường dựa vào nhiều cốt truyện sẵn có thuộc nhiều nguồn khác nhau, nhưng đều quen thuộc với đa số công chúng Pháp, và được làm sống dậy nhờ vô số những chi tiết đích thực là của cuộc sống trước mắt. Không ít trường hợp, Môlie đưa ngay hiện thực nóng hổi tính thời sự của xã hội Pháp ở vào nửa sau thế kỉ XVII lên sân khấu và giải quyết vấn đề theo quan điểm tiến bộ nhất của lịch sử. Đề tài và cách xử lí đề tài của Môlie có căn cứ ở cuộc sống và phục vụ cho cuộc sống. Hài kịch của Môlie do đó nghiễm nhiên là một bộ phận của cuộc sống, đã tham gia tích cực vào việc thúc đẩy tiến trình của cuộc sống, và trở thành lợi khí đấu tranh xã hội. Tính chiến đấu của hài kịch Môlie nảy sinh từ đó. Điều đó giải thích thái độ thù hằn của các thế lực phản động đối với Môlie. Điều đó cũng chứng minh vị trí, những giá trị mới của hài kịch Pháp do công sáng tạo của Môlie.

Nhân vật trong hài kịch Môlie thuộc đủ mọi hạng người : bọn quý tộc phong kiến với quan niệm và lối sống dối trá, gàn dở, với nền văn hoá, học thuật trống rỗng, kì quái ; bọn thầy tu với những âm mưu, thủ đoạn

bịp bợm bẩn thỉu, độc ác ; bọn tư sản lớp trên tham lam, ích kỉ, độc đoán, học đòi ; bọn đại diện cho Nhà nước chuyên chế huênh hoang, bất nhân, bất nghĩa... Tất cả làm nên bộ mặt tinh thần của cái xã hội giả dối, trái tự nhiên. Cống hiến xuất sắc của Môlie là ở sự miêu tả tài tình thói giả đạo đức – nét đặc trưng của xã hội Pháp thời đó. Với hài kịch Môlie, sự giả dối ấy, tinh vi đến đâu cũng vẫn để lộ những chỗ đáng ngờ. Nó hé ra cái bên trong nếu không rỗng tuếch thì cũng xấu xa bệnh hoạn. Nó gây ngộ nhận về một xã hội đã cạn sức sống, cạn tâm hồn, do đó, đáng ghê sợ. Có ý nghĩa, có tác dụng nhất là những người bình dân thuộc tuyến nhân vật tích cực, đối lập với các nhân vật hài kịch, đại diện cho lương tri sáng suốt, phát triển theo tự nhiên, nắm được chân lí và luôn luôn chiến thắng.

Hành động trong sân khấu của Môlie khá đơn giản. Kịch thường bắt đầu bằng xu thế mỗi lúc một tập trung hơn, mạnh mẽ hơn của những thói giả dối, kệch cỡm. Sự thái quá ấy vi phạm "tự nhiên", làm cho những đầu óc lành mạnh, tỉnh táo, gần với cuộc sống bình thường, không sao chịu đựng nổi. Thế là xảy ra xung đột giữa trái tự nhiên và tự nhiên. Những xung đột này không phức tạp, gay gắt, đòi hỏi những giải pháp quyết liệt. Chỉ một biện pháp nhỏ, khéo tổ chức, là đủ để bắt cái hài phải hiện nguyên hình và làm cho nó xấu hổ đến chết với tiếng cười giễu sâu cay. Màn chót của xung đột vì thế cũng nhẹ, thường phụ thuộc vào những yếu tố bất ngờ ở bên ngoài.

II - MỘT VÀI HÀI KỊCH TIÊU BIỂU

Sau 30 năm sáng tác, Môlie đã để lại khoảng 40 vở hài kịch các loại, hài kịch phong tục, hài kịch tính cách, hài kịch balê. Được nhắc đến nhiều nhất là những hài kịch tính cách với những kiệt tác : *Tactuyp, Đông Juăng, Anh ghét đời, Lão hà tiện...*

1. ĐÔNG JUĂNG (1665)

– Lấy đề tài quen thuộc của văn học dân gian và văn học Tây Ban Nha, vở kịch là một bước tiến mới của Môlie sau vở *Tactuyp*, một đòn nặng đối với các thế lực phong kiến, tôn giáo. Nhân vật chính, Đông Juăng là một hình tượng nghệ thuật đặc sắc của Môlie. Đông Juăng trước hết hấp dẫn ở diện mạo, những ưu thế về thể chất, trí tuệ, ở tư tưởng tự do, vô thần. Mặt khác, y là hiện thân của bọn quý tộc hết thời, tham tàn, phóng đãng và hết sức trơ trẽn. Hai mặt trên xen kẽ với nhau chi phối Đông Juăng khiến hình tượng trở nên phong phú, sinh động. Thông qua y,

Môlie phê phán tư cách, hành vi của giai cấp phong kiến ăn bám, vô đạo. Mượn lời y, Môlie một lần nữa công kích tôn giáo và các lực lượng siêu tự nhiên.

Cũng với một bút pháp xây dựng tính cách tương tự, Môlie sáng tạo nên nhân vật thứ hai trong vở kịch – Xganaren. Đây vừa là người đầy tớ hèn nhát, ngốc nghếch, bẻm mép, vừa là người phán xét đã luôn luôn kết tội Đông Juăng.

Vở *Đông Juăng* mang một phong vị riêng, không giống những hài kich cổ điển khác, do chỗ không tự hạn chế trong việc thực hiện các quy tắc sân khấu cổ điển chủ nghĩa.

2. "ANH GHÉT ĐỜI" (1666)

– Là vở hài kịch mang tính trí tuệ, triết học sâu sắc nhất của Môlie. Với kiệt tác này, Môlie đã đạt tới tuyệt đỉnh vinh quang trong sự nghiệp sáng tác của ông. Nhân vật trung tâm của tác phẩm là Anxextơ – Anh ghét đời. Đúng như con người của tự nhiên, anh trước sau vẫn ngay thật, bình dị, cao thượng và thèm chân lí. Anh mâu thuẫn với toàn thể xã hội hiện thân ở phòng khách của Xêlimen với trên 20 nhân vật thuộc đủ mọi hạng quý tộc, tư sản. Dưới mắt Anxextơ, tất cả đều ích kỉ, giả dối, phản trắc. Anxextơ nghiêm khắc phê phán, và đòi hỏi những phẩm chất không thể có ở họ. Anh không nhận thức được đầy đủ cuộc sống thực tiễn, đắm đuối trong những ước mơ xa vời, trừu tượng – hệt như một Đôn Kihôtê. Anh trở nên gàn dở, hài hước trong sự đối mặt với toàn bộ cuộc sống xung quanh. Thất bại, anh đã bi quan, tuyệt vọng, ghét đời – ghét sự tha hoá của con người.

Anxextơ chỉ còn liên hệ với xã hội qua một chiếc cầu nối duy nhất – Xêlimen. Nhưng anh đã không tự biết : anh đã lầm tin và yêu một tâm hồn trống rỗng nhất, giả dối nhất, độc ác nhất, khó cải tạo nhất. Kết thúc vở kịch, cái xã hội đáng nguyền rủa kia vẫn nghênh ngang tồn tại trong khi ước mơ về chân lí, hạnh phúc vẫn còn xa lắc xa lơ. Anxextơ hiện lên như một hình bóng cô đơn, vừa đáng cười, vừa đáng khâm phục. Tính hài kịch đã ít nhiều pha lẫn tính bi kịch làm cho cái cười trở nên đắng cay, chua chát.

Anxextơ mang nhiều yếu tố hài kịch, đồng thời cũng mang những yếu tố trữ tình. Tư tưởng, tình cảm của nhân vật phần nào phản ánh những nguyện ước thiết tha của tác giả : phá bỏ xã hội cũ, tìm về một cuộc sống mới hợp với tự nhiên hơn. Chủ nghĩa nhân đạo tích cực của Môlie lại một lần nữa biểu hiện, mang lại giá trị tư tưởng to lớn cho tác phẩm.

Cách đây hơn nửa thế kỉ, một số tác phẩm của Môlie đã được dịch ra tiếng Việt. *Đông Dương tạp chí* đã đăng : *Trưởng giả học làm sang (Người phú hộ tập làm quý tộc), Giả đạo đức, Người biển lận*. Vở kịch

được diễn đầu tiên : *Bệnh tưởng*. Hài kịch Môlie đã ảnh hưởng tích cực đến sự ra đời của kịch nói Việt Nam – hài kịch. Sau 1954, hài kịch Môlie lại được dịch lại, dịch nhiều hơn, giới thiệu kĩ hơn. Đã xuất hiện những tuyển tập kịch Môlie. Đã có một số vở kịch của Môlie được phỏng dịch và Việt hoá (*Tactuyp, Anh ghét đời*). Đã có vở được đưa lên sân khấu Việt Nam (*Trưởng giả học làm sang*). Hài kịch Môlie luôn luôn gần gũi và có tác dụng tốt đối với công chúng Việt Nam.

III - "TACTUYP" VÀ "LÃO HÀ TIỆN"

1. "TACTUYP" (1664 - 1669)

Kịch diễn lần đầu tại Vecxay, ngày 12.V.1664. Mới chào đời, nó đã khuấy động dư luận. Quần chúng thích thú. Bọn thầy tu, quý tộc phản động kêu la ầm ĩ, kịch liệt phản đối. An Đôtơris – mẹ Lui XIV – đòi cấm diễn *Tactuyp* ngoài công chúng. Giám mục P. Rulê đòi truy tố Môlie, "con quỷ đã cho ra một tác phẩm chế giễu toàn bộ nhà thờ", và đòi thiêu sống Môlie. Môlie phải kêu lên Lui XIV, nhưng không có kết quả, ông bị lên án là đã dám chế giễu những người sùng đạo, báng bổ tôn giáo. Vở kịch, sau khi sửa đổi, ngày 5.VIII.1667, lại được đem công diễn. Lập tức, Hồng y giáo chủ Pêrêfix ở Pari gửi thơ lên vua đòi bắt giam ngay Môlie. Chánh án toà án tối cao Pari là Lamoanhông ra lệnh cấm diễn *Tactuyp*. Môlie lại cầu cứu người bảo trợ tối cao ; song cũng như lần trước, Lui XIV vẫn phải nhượng bộ những thế lực tôn giáo, phong kiến. Mãi đến đầu năm 1669, sau khi An Đôtơris chết, do sự đấu tranh kiên trì của Môlie, vở kịch mới được phép đưa lên sân khấu. Mặc dù đã thay đổi nhiều so với trước, kịch vẫn được quần chúng nồng nhiệt đón tiếp. Chỉ trong năm đó, vở kịch đã được diễn tới hơn 40 buổi. So với bản thảo đầu tiên, kịch bản lần này đã khác đi nhiều, giảm hẳn tính chất phê phán, thể hiện những nhượng bộ của tác giả. Kịch bản đang dùng hiện nay là dựa vào bản in năm 1669.

Tóm tắt nội dung : Orgông – nhà tư sản goá vợ, có con trai là Đamix, con gái là Marian, vợ kế là Enmia. Orgông vốn là một chủ gia đình tốt, một người đã có những hoạt động chính trị bí mật chống chính quyền trung ương. Từ khi gặp Tactuyp – một thầy tu – thì Orgông trở nên mê muội, mù quáng tôn thờ Tactuyp. Orgông mời y đến ở nhà, tiết lộ với y bí mật chính trị của mình, hứa gả con gái cho y, và làm chúc thư giao toàn bộ gia sản cho y. Gia đình bỗng trở nên lục đục, chia rẽ. Anh và các con của Orgông, cô hầu Đôrin hết lời khuyên can Orgông nhưng vô hiệu. Đamix rình bắt quả tang Tactuyp tán tỉnh Enmia, liền mách

Orgông. Nhưng Orgông quá tin Tactuyp, đuổi Đamix đi, buộc Marian phải lấy ngay Tactuyp. Enmia phải dùng mưu vạch mặt Tactuyp : cho chồng nấp dưới gầm bàn để được mắt thấy tai nghe sự thật. Orgông biết rõ chân tướng của tên lừa đảo thì đã muộn. Tactuyp trở mặt, đuổi Orgông ra khỏi nhà và định đi tố giác Orgông với chính quyền. May sao, có lệnh vua bắt giữ Tactuyp. Thế là gia đình Orgông thoát nạn.

Vở kịch diễn lần đầu, năm 1664, tên là *Thằng lừa đảo*, chỉ có 3 hồi, mô tả Tactuyp – tên thầy tu bẩn thỉu, dâm đãng, đã tìm cách ve vãn vợ chủ nhà của mình, và Orgông – đồng loã của tên bịp. Vợ Orgông, cô hầu gái, là những nạn nhân của sự lừa đảo, phản bội, đồng thời cũng là nhân vật tích cực. Vở kịch là một nhát búa giáng vào tôn giáo, vào chế độ chuyên chế, vào bọn tư sản câu kết với tôn giáo và chính quyền. Mức độ phê phán của vở kịch rất cao. Tính chất tiến bộ của nó rõ rệt.

Trong vở kịch sửa đổi (1667), có thêm hai hồi sau, Tactuyp mang tên Panuynphơ, trở thành con người thế tục, có thế lực và có liên lạc với các tổ chức mật thám của triều đình, đòi lấy con gái Orgông. Hắn thất bại và bị lên án. Vở kịch này cũng còn là sự phản kháng mạnh đối với các thế lực thống trị đương thời. Nó giải thích thái độ hằn học của giới thượng lưu và Nhà thờ.

Trong dạng cuối cùng của vở kịch, nhân vật lừa đảo lấy lại tên cũ – Tactuyp.

Vở kịch của Môlie là sự thẳng thắn vạch mặt bọn thầy tu Thiên Chúa giáo, bọn giả mộ đạo, giả đạo đức vô cùng xấu xa, tàn ác. Qua bọn này, Môlie tấn công vào một tổ chức công giáo phản động là "Hội Thánh thể" đang hoành hành ngang ngược, thù địch với những người tân giáo và dị giáo ; hội này đồng thời cũng là một tổ chức mật thám của triều đình do An Đôtơris sáng lập nhằm dò la, đàn áp những người vô thần và có tư tưởng tiến bộ. Với Môlie trong vở kịch này, tôn giáo là công cụ lừa bịp, ngu dân và đàn áp tự do tư tưởng là hiện thân của thói độc đoán, chuyên chế về tinh thần.

Để tựa vở kịch, Môlie đã ra sức biện bạch rằng ông đã có phân biệt người chân tu với kẻ giả đạo, rằng ông chỉ công kích kẻ đội lốt tôn giáo. Trong thực tế vở kịch, tên Tactuyp bịp bợm, dâm ô, hung ác đã bị lột mặt nạ. Song, vở kịch không dừng lại ở đấy. Cái khéo của Môlie là ở chỗ làm cho người ta, qua vở kịch, không thể phân biệt được đâu là thực, đâu là giả, mà chỉ thấy hiện lên bóng tối ghê rợn của tôn giáo.

Trong hai hồi đầu vở kịch, Tactuyp chưa xuất hiện, chưa trực tiếp tham gia vào xung đột. Tuy thế, gia đình Orgông, vì Tactuyp, đã bất hoà. Orgông sùng đạo đến mê muội, hễ nhắc đến Tactuyp, thì trong bất cứ hoàn cảnh nào, cũng chỉ lặp lại một câu : "Tội nghiệp thân ông !". Dù Tactuyp là chân tu hay giả đạo, Orgông cũng đã mất trí. Đó là kết quả tai hại của niềm tin mù quáng do tôn giáo gây ra. Sau này, khi xuất

hiện, với những hành vi, thủ đoạn xảo quyệt, Tactuyp chỉ làm cho gia đình Orgông thêm rối loạn hơn nữa. Vai trò của tên lừa đảo chỉ có tính chất hỗ trợ. Chính tôn giáo mới có tác dụng quyết định. Sức mạnh ngu dân, thói chuyên chế về tinh thần của tôn giáo là thủ phạm của mọi sự đảo lộn trong gia đình Orgông.

Còn Tactuyp, mới ló mặt trên sân khấu, mỗi lời nói, mỗi cử chỉ đạo mạo quá mức, đều khiến những đầu óc sáng suốt phải băn khoăn. Khi Tactuyp vờ lấy khăn tay bảo Đôrin che ngực, nhưng đồng thời lại tán tỉnh Enmia một cách bỉ ổi, người ta có thể nghi ngờ về tư cách riêng của y. Khi y mượn danh Chúa để mê hoặc, lừa đảo người khác, y đã mất lòng tin của mọi người. Người ta dễ phẫn nộ thấy y ép Orgông gả con gái cho y "theo ý Chúa", y quyến rũ Enmia vì đó là "công trình đẹp nhất của Chúa", y chiếm đoạt gia sản của Orgông vì "Chúa không muốn để của cải ấy rơi vào tay Đamix cho Đamix làm bậy" ! Dẫu sao, tới đây, Tactuyp vẫn còn có thể chỉ là một tên giả đạo đáng căm ghét. Nhưng khi y dựa vào lối biện luận của nhà thờ để lung lạc con người, thì người ta không thể thấy rõ đâu là giả đạo, đâu là chân tu nữa : "Hành động của ta không có gì là tội lỗi, vì ý nghĩ của ta rất trong trắng" ! Y dụ dỗ Enmia : "Làm một điều tội lỗi mà không ai biết thì như thế cũng như không làm". Đó là Tactuyp hay tôn giáo nói chung ? Rất có thể là cả hai.

Bị lật mặt và tưởng đã thắng thế, Tactuyp trơ tráo lấn tới, không thèm che giấu thực chất đê tiện của y nữa. Y cuối cùng đã hiện lên như một tên vũ phu nhơ bẩn, hiểm ác, "miệng nam mô, bụng bồ dao găm". Qua vở kịch, tôn giáo bị coi như một thế lực phản động rất nguy hiểm. Phải loại trừ nó ra khỏi cuộc sống để đảm bảo hạnh phúc thật sự. Mặc dù đã bị sửa đổi nhiều, vở kịch vẫn là một đòn đau điếng đối với Nhà thờ, tôn giáo. Tác dụng khách quan của nó rất lớn.

Đánh vào Nhà thờ, tôn giáo, Môlie đồng thời đả kích luôn cả chế độ chuyên chế. Tactuyp chuyên chế cả trong tình yêu để xâm chiếm cho được tâm hồn và thể xác của người yêu. Ngoài ra, bằng việc chiếm đoạt những bí mật chính trị của Orgông và âm mưu đi tố giác với chính quyền, Tactuyp tỏ rõ bản chất mật thám nguy hiểm của y. Tactuyp là biểu hiện của mối đe doạ khủng khiếp của chế độ chuyên chế có trái tim đá và bàn tay sắt.

Vạch mặt Tactuyp, Môlie chĩa mũi nhọn vào Nhà thờ, tôn giáo, những thế lực đen tối đang trùm lên đời sống xã hội Pháp cuối thế kỉ XVII, đồng thời, cũng qua hành vi của Tactuyp, Môlie lên án chính sách mật thám phản động của Nhà nước chuyên chế nhằm khủng bố trả thù những người có tư tưởng tự do.

Về phía các nhân vật khác, Orgông thể hiện rõ hậu quả tai hại của chính sách nô dịch về tinh thần do giáo hội tiến hành. Orgông vốn không phải người xấu. Nhưng do ảnh hưởng của tôn giáo, Orgông trở thành mê muội, gàn dở. Biết Tactuyp tán tỉnh vợ mình, Orgông còn cố khuyên y

cứ suốt ngày đêm ở bên Enmia. Để được toàn tâm toàn ý "vì đạo", Orgông chẳng thiết gì đến gia đình, vợ con, "dù có chết cũng mặc xác" ! Tôn giáo đã huỷ hoại tàn nhẫn tất cả những tình cảm tự nhiên, cơ bản nhất của con người. Nếu thần tượng của Orgông đã biến Orgông thành mù quáng thì cũng chỉ có thần tượng đó, khi đã tự phơi bày chân tướng, mới có thể làm cho Orgông tỉnh ngộ.

Cần đặc biệt chú ý đến Đôrin. Đây là hình ảnh người bình dân mưu trí, dũng cảm chống lại những thế lực hắc ám. Rất tỉnh, Đôrin đã sớm phát hiện ra vẻ đáng ngờ của tên lừa đảo. Đôrin đã thấy rõ nguyên nhân gây ra sự đổ vỡ trong gia đình Orgông, Đôrin đã nắm chắc bản chất gian tà của Tactuyp qua sinh hoạt vật chất và tinh thần của y. "Cái thằng lạ mặt ấy muốn làm chúa cái nhà này". Đôrin đã chủ động cùng Đamix chống lại Tactuyp, khuyên bảo Orgông, động viên Marian cưỡng lại việc ép gả cho Tactuyp. Trong đấu tranh, Đôrin luôn luôn lạc quan, tươi tắn. Đôrin là người phát ngôn những quan điểm của quần chúng lao động và của Môlie trong cuộc đấu tranh chung vì tiến bộ xã hội.

Tính chất hài kịch của tác phẩm thể hiện trước hết ở tính cách của hai nhân vật chính. Orgông u mê, mù quáng một cách hết sức khôi hài. Dưới tác dụng của Tactuyp, Orgông biến thành con người vừa đáng thương, vừa đáng giận, vừa đáng chê cười. Orgông khác nào một thứ bù nhìn đờ đẫn, mặc cho Tactuyp tuỳ ý giật dây. Ngôn ngữ, cử chỉ của Orgông đầy tính chất ương gàn, lố bịch. Đối lập với Orgông là tên Tactuyp cáo già nham hiểm. Dù đã cố che đậy, Tactuyp vẫn để lộ sự dối trá nực cười. Những lời nói vừa ra vẻ trịnh trọng, vừa có tính huênh hoang phản ánh phần nào bản chất bịp bợm của y. Tactuyp dường như thể hiện tập trung thói giả đạo đức – đặc điểm tiêu biểu của xã hội thượng lưu Pháp thời kì này. Sự cường điệu các tính cách, sự tương phản giữa các tính cách cũng là cơ sở của cái cười trong hài kịch Môlie. Nó tăng thêm tính phê phán của cái cười châm biếm.

Đối với những quy tắc sáng tác cổ điển chủ nghĩa, vở kịch không có những vi phạm đáng kể. Tactuyp bị công kích nặng nề chủ yếu vì những lí do chính trị xã hội : nó không làm vừa lòng bọn đại quý tộc, bọn thầy tu đang thống trị trong triều đình và xã hội Pháp.

Vở *Tactuyp* sau này của Môlie (năm 1669) bị hạn chế khá nhiều về nhận thức, tư tưởng. Qua nhân vật Orgông, Môlie chưa phản ánh được vai trò, tính chất và những quan hệ xã hội mà giai cấp tư sản chủ động, tự giác xây dựng. Orgông được coi như nạn nhân thụ động, đáng thương của tôn giáo và nền chuyên chế. Orgông chỉ có thể trở lại cuộc sống yên vui khi được vua can thiệp. Giải quyết xung đột bằng biện pháp ngẫu nhiên, tuỳ thuộc ở những yếu tố bên ngoài, Môlie đã để cho vua sai bắt Tactuyp, cứu gia đình Orgông, trả lại bí mật chính trị cho Orgông. Môlie làm như có mâu thuẫn giữa Nhà nước và tôn giáo (mặc dù trong thực tế không phải như vậy).

Môlie đã không phản ánh được rõ, đúng và sâu những mâu thuẫn giai cấp lớn của xã hội Pháp cuối thế kỉ XVII. Một phần do sức ép của những thế lực phản động, nhưng phần quan trọng hơn là do những giới hạn chủ quan, Môlie đã lùi một bước so với kịch bản diễn năm 1664.

Vở kịch này ở Việt Nam đã được Nguyễn Văn Vĩnh dịch đăng ở Đông Dương tạp chí. Năm 1957, nó được đưa lên sân khấu Hà Nội và đã được Việt Nam hoá (do Vũ Đình Long cải biên) : Kịch xảy ra tại Hà Nội, dưới thời thuộc Pháp. Vở kịch không thành công lắm, vì hoàn cảnh xã hội, vấn đề tôn giáo, vấn đề cường quyền... đã thay đổi so với thời Môlie ở Pháp.

2. "LÃO HÀ TIỆN" (1668)

Vở kịch được diễn lần đầu ngày 9.IX.1668 trên sân khấu của Hoàng cung. Ban đầu, nó không được dư luận tán thưởng lắm, vì kịch viết bằng văn xuôi không hợp với khiếu thẩm mĩ quen thuộc của công chúng Pháp thế kỉ XVII, vì tính chất phóng đại quá đáng của tính cách nhân vật làm cho nó trở nên không "giống như thật", và vì âm hưởng hài hước đắng cay mà tiếng cười của Môlie gây nên. Chỉ có một số nhà báo, nhà phê bình văn học – trong đó có Boalô – là tích cực ủng hộ. Nhưng dần dần về sau, vở kịch đã chinh phục được quần chúng khán giả bằng chính nội dung xã hội sâu xa và nghệ thuật gây cười đặc sắc của nó. Chỉ tính từ cuối năm 1668 đến đầu 1673, khi Môlie mất, vở kịch đã được diễn đi diễn lại tới 40 lần. Từ bấy đến nay, tác phẩm này vẫn được coi là một trong những kiệt tác hàng đầu của Môlie. Ngay sau khi vở hài kịch này ra đời, nó đã được một số nhà văn Anh, Đức mô phỏng và đem diễn trên sân khấu, nhưng không một vở nào sánh được với tác phẩm của Môlie. Thi hào Đức Gơt đánh giá rất cao những sáng tạo nghệ thuật độc đáo của Môlie trong vở kịch.

Lão hà tiện không phải là hoàn toàn do Môlie dựng lên. Nó mượn đề tài từ vở *Cái nồi* của Plôt – nhà hài kịch lớn của La Mã cổ đại (250 – 184 tr. CN). *Cái nồi* kể lại câu chuyện về một người nghèo khổ ngẫu nhiên phát hiện được một cái nồi đầy vàng, không dám tiêu pha, chỉ chăm cất giấu và đêm ngày lo lắng sợ có người lấy trộm. Lão nghi ngờ hết thảy, lão đuổi bớt kẻ ăn người làm trong nhà. Lão chỉ bằng lòng gả con gái cho ai không đòi lấy của hồi môn. Lão bị một anh đầy tớ rình biết, đem giấu biệt nồi vàng. Lão hốt hoảng kêu la, đau xót tưởng đến chết, cho đến khi được trả lại nguyên vẹn số vàng. Lão chỉ thực sự thanh thản, sung sướng khi đem cả nồi vàng cho con gái làm của hồi môn. Trong vở kịch xưa, tác giả không chú ý mô tả thói hà tiện, không mô tả thói ham làm giàu, mà chỉ biểu hiện tâm trạng của người lo mất của. Để châm biếm tính hám vàng, tác giả đã khắc hoạ tính cách nhân vật bằng một số chi tiết cụ thể : câu nói đầu lưỡi : "Không của hồi môn", nỗi hoảng sợ về một bữa tiệc tốn kém, nỗi kinh hoàng vì mất của, sự lầm lẫn khôi hài giữa nồi vàng và một cô gái...

Môlie đã dựa vào cốt truyện của *Cái nồi*, sửa đổi đi nhiều và làm cho vở kịch mang một diện mạo mới. Với Môlie, Acpagông là một lão già rất giàu và rất hám vàng. Quý tiền hơn con, lão khiến con trai (Clêăng) phải đi vay lãi để tiêu dùng ; lão định cưới cho con trai một bà goá có của. Lão tìm cách gả con gái (Êlizơ) cho kẻ nào không đòi của hồi môn. Lão yêu một cô gái nghèo (Marian) nhưng lại không chịu bỏ một đồng nào cho người yêu, ngược lại, còn chăm chăm dò la món hồi môn của cô này. Lão trở thành tình địch của con trai. Êlizơ yêu Valerơ, nhưng bị bố ép lấy ông già Ăngxem tuy đã ngũ tuần, goá vợ, song rất giàu và lại không lấy của hồi môn. Đầy tớ Clêăng là La Flesơ lấy trộm tráp bạc của Acpagông và chỉ bằng lòng trả lại với điều kiện Acpagông chịu cho Clêăng lấy Marian và Êlizơ lấy Valerơ. Vở kịch kết thúc bằng một cảnh đoàn viên bất ngờ, vui vẻ : Ăngxem sum họp với con trai (Valerơ) và con gái (Marian) sau nhiều năm thất lạc.

Sáng tạo lớn của Môlie biểu hiện tập trung ở ý nghĩa xã hội sâu rộng của tính cách, ở khuynh hướng trào phúng chua cay và ở thể loại bi – hài kịch. Trong tác phẩm của Môlie, Acpagông không tình cờ trở nên giàu có, mà vốn là kẻ chuyên sống bằng nghề cho vay lãi nặng. Tiền đối với lão là một thứ của luân chuyển có giá trị sinh sản. Điển hình Acpagông có một ý nghĩa xã hội hiển nhiên : tiêu biểu cho giai cấp tư sản Pháp phát triển kinh tế bằng con đường cho vay lãi nặng, không còn bó hẹp trong ý nghĩa gia đình chật hẹp như xưa. Acpagông là con người của một thời đại mà vàng có thế lực to lớn và đang thống trị hết thảy. Phương pháp làm giàu của Acpagông thực chất là phương pháp tích luỹ sơ khai của tư bản. Môlie còn sáng tạo thêm "mối tình" của Acpagông. Acpagông đã 60 tuổi mà vẫn còn tơ tưởng yêu đương và tranh giành với con một cô gái trẻ. "Mối tình" này đã dẫn đến những cảnh vừa hài hước, vừa bi thảm : hai cha con xỉ vả lẫn nhau vì tiền và vì tình. Sự kết hợp khéo léo hai yếu tố hài và bi trên đã khiến cho vở kịch mang tính chất trào phúng chua cay. Hơn nữa, tác giả còn cho thấy vì tiền mà con nguyền rủa cha, mong cha chết sớm (Clêăng), vì tiền mà con người trở nên ti tiện (Acpagông), vì tiền mà con người từ nhu mì trở nên nhẫn nhục (Marian), từ lanh lợi biến thành điêu trá, gian ngoa (Frôzin). Do nội dung hàm chứa những mâu thuẫn sâu sắc trên, hình thức của vở kịch cũng có những biểu hiện mới, khiến cho vở hài kịch vượt ra khỏi ranh giới thể loại đã được chủ nghĩa cổ điển quy định phân minh, tiến gần sang bi kịch, và hầu như đã chuyển sang một loại bi – hài kịch trong đó cái cười càng thâm thuý, đầy ý nghĩa và mang tính phê phán rất mạnh.

Rõ ràng là *Cái nồi*, qua Môlie, đã được sáng tạo thêm, xây dựng lại rất công phu khiến cho tác phẩm và nhân vật chính trở nên bất hủ mỗi khi nói tới sự tha hoá của con người dưới tác dụng của đồng tiền tư bản chủ nghĩa, kể cả những kẻ đã sinh ra nó. Và nguyên tắc "học tập Cổ đại" đã không ngăn cản Môlie đề cập và giải quyết vấn đề có tính chất thời sự nóng hổi của xã hội Pháp, lúc giai cấp tư sản đang chạy đua làm giàu.

Acpagông (Harpagon) là một cái tên có tính tượng trưng. Trong tiếng gốc Hi Lạp, nó có nghĩa là tham ăn, và trong gốc Latinh, nó có nghĩa là ăn cắp. Thế kỉ XVI, một vở hài kịch Italia đã chế giễu một anh hà tiện tên là Acpagô (Arpago)(1). Có lẽ Môlie đã tổng hợp tất cả những yếu tố trên trong nhân vật chính của vở kịch. Cái tên đã nói ngay lên bản chất, tính cách của nhân vật. Acpagông là hiện thân của bọn tư sản Pháp đang cắm đầu, nhắm mắt chạy theo tiền, sẵn sàng chà đạp lên tất cả.

Acpagông trước hết nổi bật ở thói tàn ác, quỷ quyệt có một không hai. Sự kiện tiêu biểu : bản giao ước cho vay (cảnh 1, Hồi II). Có đồng tiền trong tay, để kiếm lời, lão đã cho vay với lãi suất rất nặng (26%). Lãi cao, mà số tiền vay lại không được chồng đủ, người vay chỉ được nhận 12.000 quan tiền mặt. Trong thực tế, số lãi đã lên tới trên 30%. Thật là lãi cắt cổ so với luật của Nhà nước (5%). Nghề cho vay và những kinh nghiệm cho vay của Acpagông khiến lão có thể "ngồi mát, ăn bát vàng". Lão ra những điều kiện hết sức chặt chẽ để khoá chặt mọi lối thoát của con nợ (yêu cầu về lí lịch, về thủ tục giấy tờ...), lão giả nhân giả nghĩa để dụ con mồi vào tròng (lấy cớ phải đi vay hộ, tỏ ý thông cảm với người cần tiền), đặc biệt là lão tìm cách giấu mặt, giấu tên – vừa giữ mình, vừa dễ ép người vay, vừa tránh búa rìu dư luận. Nếu lãi nặng đẻ ra những khả năng : người vay không dám vay, người vay không trả, người vay bất mãn, thì về phía mình là người cho vay, Acpagông đã có đối sách : giả đạo đức, nắm đằng chuôi, và giấu mặt. Hơn thế nữa, lão đã phối hợp trong cùng một lúc tất cả những biện pháp chắc chắn, chu đáo nhất. Bản chất bóc lột dã man, thủ đoạn bóc lột xảo quyệt của bọn tư sản sống bằng nghề cho vay lãi đã được phản ánh rất chân thật, cụ thể ở Acpagông.

Đặc điểm lịch sử (thời kì tích luỹ của tư bản) làm cho bọn tư sản khát vàng, hung ác, hiểm độc có thêm một nét tính cách thứ hai : tham lam, bẩn tiện, luôn luôn vắt óc suy nghĩ, chắt chiu từng đồng xu nhỏ để làm giàu. Acpagông giàu "nứt đố đổ vách", nhưng lại vô cùng bủn xỉn, keo kiệt trong đời sống hàng ngày. Với bản thân, lão không dám ăn, không dám tiêu, chỉ lo bòn mót, thu vén, chỉ lo của cải bị hao hụt. Với con cái, lão bỏ mặc trong vòng túng thiếu. Với kẻ hầu người hạ trong nhà, lão bày ra những trò đê tiện để cướp công. Với những người quen thân khác, lão không dám bỏ ra một đồng cho ai bao giờ. Lời tố giác của bác cả Jăc (đầu bếp kiêm đánh xe ngựa) ở cảnh 1, Hồi III đã nói rõ điều này. Acpagông mang cung cách của một anh nhà giàu mới phất, còn rơi rớt lại thói bóc lột ti tiện và thói keo bẩn kiểu phong kiến, địa chủ. Bản giao ước cho vay phản ánh khía cạnh này cũng rất tinh vi, hài hước. Đọc bản giao ước, người ta dễ dàng nhận thấy Acpagông, để bắt bí người vay, đã

---

(1) Theo R.Jouanny – *Théâtre complet de Molière*, T.II, Notes et variantes, Ed. Garnier Frères.

lục lọi khắp nơi trong nhà, lùa ra một đống những "đồ ba vạ" ; rồi trước sự ngạc nhiên đến cao độ của người vay, lão ấn vào tay họ để thay cho số 3.000 quan mà lão chưa chồng đủ. Bản giao ước chẳng khác nào bản thống kê những của vứt đi trong cái kho đồ cũ lùng cùng, ngổn ngang những giường, màn, diềm lụa, súng hỏa mai, bình cổ cong, da kì đà, đàn đứt dây... Bản kê ấy vô hình trung là bản án nghiêm khắc về tội ác của kẻ cho vay, mặc dù nó đã cố ý giải thích một cách khôi hài giá trị của những "đồ táp nham" ấy. Những "đồ ba vạ" kia rất có thể là của cải của các con nợ thuộc đủ mọi hạng người trong xã hội, vì không trả được nợ mà bị Acpagông bắt lấy, nay được lão tận dụng để kiếm chác thêm một lần nữa.

Thói tham lam, keo kiệt đã dẫn Acpagông tới chỗ vô lương tâm, vô liêm sỉ. Lão chẳng bận tâm gì đến hạnh phúc của cô con gái đã đến tuổi lấy chồng, chỉ một mực lo mất của hồi môn. Lão đã tàn nhẫn ép duyên con trai, con gái. Con lão đánh bạc, lão chẳng băn khoăn chút nào về đạo đức của con, trái lại, còn giục con lấy tiền được bạc đem cho vay lãi. Thấy con đi vay lãi, lo mất của, lão mạt sát con hết lời. Bị con ăn miếng trả miếng một cách láo xược, lão chẳng lấy làm buồn giận, lại còn mừng vì đã rút ra được bài học cảnh giác để khỏi mất của. Với Acpagông, của nặng hơn người. Mọi thứ tình nghĩa thiêng liêng đều phải nhường chỗ cho đồng tiền. Cả đến danh dự, tiếng tăm của bản thân, của ông cha, lão cũng sẵn sàng mang ra đổi lấy đồng tiền. Lí tưởng sống vì tiền đã bộc lộ rõ khi lão mất cái tráp bạc. Acpagông rốt cuộc đã rơi vào tình trạng hoàn toàn cô đơn, không có hạnh phúc.

Đồng tiền tư bản chủ nghĩa đã huỷ hoại tư cách, bóp chết tình cảm, cắt đứt những quan hệ xã hội của Acpagông. Đồng thời, cũng chính đồng tiền ấy đã làm nảy nở thêm những nét mới trong tính cách Acpagông : thói ham muốn kệch cỡm (đối với Marian), thói lừa lọc ranh ma (với Clêăng), sự hạ thấp nhân cách (chửi nhau tay đôi với con). Gơt rất thích vở kịch của Môlie, nhất là những cảnh hai bố con Acpagông – Clêăng mạt sát lẫn nhau vì tình, vì tiền ; ông cho đó là một vở kịch "vĩ đại và có tính bi kịch cao độ".

Qua ngòi bút của Môlie, Acpagông là hình ảnh cụ thể, đậm nét của giai cấp tư sản Pháp thế kỉ XVII. Để có tiền, để thu được nhiều lãi, Acpagông đã hi sinh cho thứ báu vật ấy tất cả những cám dỗ và thể xác của lão. Đối với các quan hệ xã hội, lão đã "xé bức màn tình cảm phủ lên những quan hệ gia đình làm cho những quan hệ ấy chỉ còn là những quan hệ tiền nong" (*Tuyên ngôn Đảng Cộng sản*). Acpagông đã làm ra đồng tiền, và ngược lại, bị đồng tiền chi phối một cách nghiệt ngã, trở thành tên nô lệ đáng khinh và đáng thương hại. Acpagông đã rơi vào quy luật của sự tha hoá : "Anh càng có của nhiều bao nhiêu thì anh càng làm người ít bấy nhiêu" (Mac – *Bản thảo kinh tế triết học*, 1844). Môlie đã rất thành công trong khi vạch rõ : "thói hám tiền và thói keo kiệt đã bóp nghẹt mọi tình cảm tự nhiên" rất tiêu biểu cho xã hội tư sản.

Xây dựng Acpagông, Môlie đã tập trung mô tả nét tính cách cơ bản của nhân vật, làm cho Acpagông trở thành một điển hình độc đáo tiêu biểu cho thói hà tiện. Mọi nét tính cách khác đều xoay quanh thói hà tiện, do hà tiện sinh ra, và có tác dụng làm nổi bật tính xấu này. Đó là một thành công xuất sắc của Môlie gắn liền với phương pháp điển hình hóa của chủ nghĩa cổ điển. Tính cách của Acpagông có một ý nghĩa lịch sử không thể chối cãi. Nó cũng không cứng nhắc, khô khan, đơn điệu.

Tính cách ấy gây cười, vì về bản chất, nó trái tự nhiên, đầy những ảo tưởng khôi hài. Nó chứa đầy mâu thuẫn : vừa giàu có, vừa bẩn tiện ; vừa vui có tiền, vừa lo mất của ; vừa ham tích luỹ, vừa ham khoái lạc... Nó còn được phóng đại lên nhiều lần qua cử chỉ, ngôn ngữ, trở thành lố lăng, kệch cỡm, không thể tránh khỏi thất bại. Nó còn được đối lập với nhiều tính cách khác, nhất là với Clêăng cũng hài hước không kém dù là hài hước theo một kiểu khác. Cùng với nhiều yếu tố hài kịch khác mượn của kịch hề dân gian, của Plôt và một số nhà hài kịch sau đó, nó gây nên tiếng cười rộn rã và chua xót cho vở kịch.

Vạch trần những thói xấu của giai cấp tư sản ngay ở giai đoạn lịch sử đầu tiên của nó, Môlie đã có cái nhìn rất tinh, rất tiến bộ. Hơn nữa, Môlie còn có cái nhìn đúng đối với quần chúng lao động. Trong vở kịch, quần chúng là những Bác Jăc, La Flesơ... Tuy thân phận hèn mọn, nhưng họ có những phẩm chất tính cách tốt : thật thà, nhân hậu, khôn ngoan, linh lợi... Họ biểu dương cái đúng, phê phán cái sai. Nhiều khi chính họ đã cứu vãn, xoay chuyển tình hình, đem lại phần thắng cho chân lí, chính nghĩa. Họ mang lại cho sân khấu tiếng cười vui, tin tưởng. Họ thể hiện tính nhân dân trong hài kịch của Môlie.

Vở hài kịch yếu nhất ở đoạn kết. Kết thúc không chặt chẽ, không tự nhiên. Cảnh 5, Hồi V – những lời kể lể dài dòng của Valerơ về tông tích của mình, cảnh ba cha con Ăngxem sum họp – không cần thiết, không giúp ích gì cho việc giải quyết các mâu thuẫn của vở kịch, lại còn làm giảm kịch tính. Điểm yếu này cũng là nhược điểm thường thấy trong các hài kịch của Môlie.

Chế giễu thói hà tiện không phải là đề tài mới, ít gặp. Nhiều nước đã có những sáng tác văn học dân gian hoặc bác học châm biếm tính hà tiện trái với tự nhiên. Riêng với Môlie hài kịch *Lão hà tiện* cười thói ham tiền đáng sợ của giai cấp tư sản – sản phẩm của thời kì tích luỹ sơ khai của tư bản. Cùng với Sêcxpia ở thời đại Phục hưng, Môlie góp thêm một tiếng nói tố cáo tác hại của đồng tiền trong tay những con người tư sản ích kỉ, tham lam, độc ác, vô liêm sỉ. Xây dựng nên một điển hình nghệ thuật bất hủ về thói hà tiện, làm cho Acpagông trở thành cái tên quen thuộc trong đời sống xã hội, đó cũng lại là một cống hiến quan trọng của Môlie cho lịch sử phát triển văn học nghệ thuật. Acpagông đã đặt cơ sở cho những lão Grăngđê sau này.

PHẦN THỨ TƯ

VĂN HỌC THẾ KỈ XVIII

CHƯƠNG MỘT

MỘT THẾ KỈ VĂN HỌC SÔI ĐỘNG

I - MẤY NÉT CHUNG

Văn học phương Tây trước kia, chưa có một thời kì nào sôi động như trong thế kỉ XVIII. Đây là thế kỉ đánh dấu một bước chuyển mình quan trọng trong quá trình phát triển của các nước ở khu vực ấy của thế giới, và được mang danh : thế kỉ *Ánh sáng*.

Chế độ phong kiến tồn tại ở phương Tây trong thời gian rất dài từ sau khi đế quốc La Mã sụp đổ. Đến nay, nó hết vai trò tiến bộ lịch sử và cản trở xã hội tiến lên. Giai cấp tư sản từ khi ra đời đã bước vào cuộc đấu tranh chống phong kiến dai dẳng trong nhiều thế kỉ và ngày càng trở nên gay gắt. Vấn đề đặt ra là thanh toán một cơ cấu xã hội đã lỗi thời. Nhiệm vụ ấy về cơ bản được xem như giải quyết trong thế kỉ XVIII.

Tuy nhiên, do sự phát triển không đồng đều giữa các nước về các mặt kinh tế, chính trị, xã hội, nên thế kỉ XVIII ở các nước Tây Âu vẽ ra một cảnh tượng khá phức tạp. Tính chất mỗi nước không giống nhau, nhưng phương Tây của thế kỉ XVIII vẫn mang một nét nổi bật chung : thời kì diễn ra cuộc đấu tranh quyết liệt chống phong kiến. Do đó, cuộc Cách mạng Pháp 1789 không phải chỉ là riêng của Pháp mà có ý nghĩa và giá trị như hồi chuông báo tử cho chế độ phong kiến trên phạm vi toàn châu Âu. Không phải ngẫu nhiên có thể gọi thế kỉ XVIII ở phương Tây là thế kỉ của Cách mạng 1789.

Chế độ phong kiến kết hợp với chính sách ngu dân của Giáo hội từ bao đời vẫn kìm hãm nhân dân trong vòng ngu tối. Các triết gia, các nhà hoạt động xã hội, các nhà văn tiến bộ của thế kỉ XVIII ở hầu khắp các nước đã dấy lên một phong trào mạnh mẽ đề cao lí trí, dùng ánh sáng của lí trí để xua tan bóng tối, soi tỏ chân lí, giải phóng tư tưởng cho mọi

người, mở mang trí tuệ của họ, tạo điều kiện cho họ tiếp xúc với văn hoá, khoa học, nghệ thuật. Ánh sáng của lí trí rọi vào khắp các lĩnh vực và trở thành một thứ vũ khí chống phong kiến sắc bén. Do đó mà xuất hiện thuật ngữ *Ánh sáng*.

Thuật ngữ *Ánh sáng* chỉ rõ vai trò tiến bộ lịch sử của giai cấp tư sản so với giai cấp phong kiến già cỗi trong thời đại cách mạng tư sản bằng cách gợi lên sự tương phản giữa ánh sáng và bóng tối. Nó cũng nêu bật ý nghĩa tiến bộ của phong trào tư tưởng và của nền văn học *Ánh sáng* thế kỉ XVIII. Thuật ngữ ấy, dưới con mắt chúng ta ngày nay, còn gợi lên tính chất hạn chế tư sản, vì không thể chỉ hiểu *Ánh sáng* thuần tuý theo nghĩa rộng, mà đây là một khái niệm mang nội dung cụ thể lịch sử gắn liền với một giai cấp trong thời kì nhất định. Ăngghen viết : "Ngày nay chúng ta đều biết rằng sự thống trị của lí tính ấy chẳng qua là sự thống trị lí tưởng hoá của giai cấp tư sản ; rằng công lí vĩnh cửu đã được thực hiện trong nền tư pháp tư sản ; rằng bình đẳng rút cục lại là bình đẳng tư sản trước pháp luật ; rằng một trong những quyền chủ yếu của con người đã được ban bố : .... là quyền sở hữu tư sản ; rằng Nhà nước hợp với lí tính, *Khế ước xã hội* của Ruxô chỉ ra đời và chỉ có thể ra đời dưới hình thức một nền cộng hoà tư sản. Những nhà tư tưởng vĩ đại của thế kỉ XVIII, cũng không hơn gì những tiền bối của họ, nghĩa là không thể vượt qua được những giới hạn mà thời đại riêng của họ đã quy định"(1).

Văn học phương Tây thế kỉ Ánh sáng mang những nét cơ bản chung, nhưng do tình hình phát triển riêng ở từng nơi, nên văn học mỗi nước lại có những màu sắc riêng biệt.

II - TÌNH HÌNH NƯỚC ANH VÀ ĐẶC ĐIỂM VĂN HỌC ANH

1. NƯỚC ANH THẾ KỈ XVIII

So với các nước khác ở châu Âu, giai cấp tư sản Anh ra đời và phát triển khá sớm. Từ thế kỉ XV, nước Anh đã trở thành điển hình cho sự tích luỹ nguyên thuỷ của chủ nghĩa tư bản. Cách mạng tư sản Anh nổ ra từ giữa thế kỉ XVII (1648), nhưng trải qua nhiều khúc quanh co, mãi đến 1688, giai cấp tư sản mới thật sự lật đổ chế độ phong kiến, đưa Uyliam Orêngiơ (W. Orange) lên ngôi vua, thành lập chế độ quân chủ lập hiến. Cách mạng tư sản Anh là một cuộc cách mạng không triệt để. Sau khi giành được chính quyền, giai cấp tư sản đưa đất nước tiến lên

---

(1) Ăngghen : *Chống Đurinh*. Sự thật, Hà Nội, xuất bản lần thứ 2, trang 29.

con đường phát triển tư bản chủ nghĩa, nhưng đồng thời lại thoả hiệp với giai cấp phong kiến.

Song song với tình trạng trì trệ về chính trị là sự phát triển kinh tế nhanh chóng theo hướng tư bản chủ nghĩa. Có thể nói đỉnh cao của thế kỉ XVIII ở Anh là cuộc cách mạng kinh tế. Giai cấp tư sản Anh thời kì này đã tạo nên một bước ngoặt phát triển công nghiệp mạnh mẽ chưa từng thấy. Tất nhiên, kèm theo đó, mối quan hệ bóc lột tư bản chủ nghĩa cũng tăng lên, quần chúng lao động càng bị đẩy nhanh đến tình trạng bị bần cùng hoá.

Tình hình đặc biệt đó tác động rõ rệt đến văn học. Mặc dầu cách mạng tư sản đã nổ ra ở Anh từ lâu, nhưng đến thời kì này tính chất chống phong kiến vẫn chưa lu mờ trong đời sống văn học cũng như trong nhiều lĩnh vực hoạt động tinh thần khác của đất nước, đặc biệt vào nửa đầu thế kỉ và gắn với tầng lớp tư sản tiến bộ. Mẫu người lí tưởng nổi bật ta sẽ bắt gặp trong văn học Anh không phải là kiểu nhân vật "chiến sĩ" phê phán, đập phá xã hội cũ như ở Pháp, mà lại là Rôbinxơn Cruxô, một "cá nhân bình thường", một con người thực tiễn, tháo vát, lạc giữa đảo hoang mà vẫn có thể xây dựng được "cơ nghiệp" cho mình. Phần nhiều các tác phẩm ít đề cập đến những vấn đề chính trị xã hội rộng lớn, gay gắt mà hướng vào việc mô tả đời sống riêng tư với các phong tục, đạo đức của nó. Các nhà văn quan niệm rằng đề cập đến việc giáo dục đạo đức con người trong cuộc sống bình thường là con đường tốt nhất tác động đến đời sống xã hội của thời đại mình.

Mặt khác, do hoàn cảnh ra đời và phát triển sớm nên giai cấp tư sản Anh so với giai cấp tư sản các nước khác cũng sớm bộc lộ những khía cạnh tiêu cực thuộc bản chất giai cấp. Vì vậy, bên cạnh tính chất chống phong kiến nền văn học tiến bộ Anh thế kỉ này còn có khuynh hướng phơi bày những mặt hạn chế của bản thân giai cấp tư sản. Khuynh hướng ấy mới đầu xuất hiện lẻ tẻ, nhưng sang đến nửa sau thế kỉ thì càng ngày càng trở nên rõ nét hơn.

2. VĂN HỌC BỐN MƯƠI NĂM ĐẦU THẾ KỈ

Trong giai đoạn này, trên văn đàn Anh nổi lên tên tuổi của Pôp, Xtilơ, Adixơn, đặc biệt là Điphô và Xuyp.

Pôp (A.Pope, 1688 – 1744) là một nhà thơ, người đại diện cho khuynh hướng thơ ca cổ điển chủ nghĩa trong phong trào văn học Ánh sáng Anh. Sự nghiệp sáng tác của ông có thể chia làm hai thời kì. Những tác phẩm thời trẻ gồm có : *Mục thi* (1709), *Luận về phê bình* (1711), *Đánh cắp búp tóc* (1712), *Rừng Uynxo* (1713). Pôp dành ra hơn mười năm (1715 – 1726) để dịch hai bản anh hùng ca của Hôme và xuất bản tác phẩm của Sêcxpia sau đó chuyển sang thời kì sáng tác thứ hai với các tác phẩm *Đunxiat* (1728 – 1743) và *Luận về con người* (1732 –1734).

Luận về phê bình (Essay on criticism) là tác phẩm tiêu biểu nhất của ông, trong đó ông trình bày quan điểm nghệ thuật của mình : mô phỏng tự nhiên, học tập cổ đại, tuân thủ các quy tắc sáng tác : Pôp đứng về phía chủ nghĩa cổ điển. Người ta thường so sánh *Luận về phê bình* của ông với *Nghệ thuật thơ ca* của Boalô, nhà thơ Pháp thế kỉ trước. Boalô khuyên giới sáng tác thế nào thì Pôp cũng khuyên giới phê bình như thế. Tuy nhiên chủ nghĩa cổ điển của Pôp không có tính chất hệ thống chặt chẽ như chủ nghĩa cổ điển Pháp thế kỉ XVII mà chủ yếu hướng vào sự hoàn thiện về mặt hình thức nghệ thuật.

Nhiều tác phẩm của ông đượm màu hài hước châm biếm đối với xã hội đương thời.

Thơ của Pôp nặng tính chất trí tuệ, thường khô khan, thiếu rung động. Tuy thế ông vẫn được nhà thơ lãng mạn Bairơn (Byron) của thế kỉ sau tôn là bậc thầy.

Vị trí của nhà thơ Pôp rõ ràng không thể bỏ qua. Nhưng dầu sao thế kỉ XVIII ở Anh không phải là thế kỉ của thơ mà của văn xuôi. Đặc biệt trong mấy chục năm đầu thế kỉ nổi lên vai trò của văn xuôi báo chí. Trên lĩnh vực này, Xtilơ (R.Steele, 1672 – 1729) và Adixơn (J.Addison, 1672 – 1719) giữ địa vị quan trọng.

Hai ông sáng lập các tờ *Kẻ ba hoa* (Tatlor), *Khán giả* (Spectator), *Người bảo vệ* (Guardian) và tìm thấy ở văn chương báo chí một thể loại thích hợp để diễn tả những tư tưởng của mình. *Kẻ ba hoa, Khán giả* hay *Người bảo vệ* không phải là những tờ báo làm nhiệm vụ thông tin mà chủ yếu là nơi trình bày những khảo luận về văn học, triết học, đạo đức và những vấn đề nghiêm chỉnh khác. Bản thân Xtilơ và Adixơn cũng tham gia viết rất nhiều bài. Các tờ báo đó có ảnh hưởng to lớn đối với thời đại, nhất là tờ *Khán giả*. "Giả định có một khán giả đứng ở giữa cuộc đời ấy và ở trung tâm sôi động nhất của nó là thủ đô, mắt nhìn chăm chú vào các sự vật, ghi chép ngay cả chi tiết, và những bề ngoài, của tấn hài kịch nhân loại ; đầu óc nghiên cứu, thâm nhập, lí giải các ý nghĩ cũng như cõi lòng... Người phán xét tưởng tượng đó có một diện mạo phức hợp mà hầu hết những đường nét đều do cá nhân Adixơn cung cấp"(1). Các bài báo, do đó, trở thành những bức tranh hiện thực miêu tả phong tục, tập quán và khắc hoạ được không ít những chân dung và tính cách hài hước. Xtilơ và Adixơn đã có công lao xây dựng nên báo chí Anh và mở đường cho xu hướng tiểu thuyết hiện thực sẽ xuất hiện sau đó không lâu.

---

(1) F. Legouis, – L. Cazamian : *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, Paris, 1924, tr.759–60.

Tuy nhiên, Pôp cũng như Xtilơ và Adixơn đều không thể so sánh được với Đifô, Xuyp, những ngôi sao sáng của văn học Anh không phải chỉ của mấy chục năm đầu mà của cả thế kỉ XVIII nói chung.

Đifô (D.Defoe, 1661 - 1731) trong nhiều tác phẩm đã công kích thế lực phong kiến và bênh vực chế độ nghị viện tư sản, bênh vực Thanh giáo. Tiểu thuyết *Rôbinxơn Cruxô* (1719 - 1720) là lời ca ngợi lao động và sức mạnh của con người trong cuộc đấu tranh với thiên nhiên để mưu cầu hạnh phúc. Tuy *Rôbinxơn Cruxô* còn bộc lộ nhiều ảo tưởng của nhà văn, nhưng đó vẫn là một tác phẩm chứa chan tinh thần lạc quan yêu đời, phản ánh khí thế và những khía cạnh tích cực của giai cấp tư sản trong thời kì đầu (xem chương II).

Xuyp (J.Swift, 1667 - 1745) là nhà văn châm biếm lớn nhất của thời đại. *Cuộc giao chiến của sách* (The battle of the books) viết năm 1697, in năm 1704, thuộc thể loại văn xuôi châm biếm, đề cập đến "cuộc tranh luận giữa phái Cũ và phái Mới" diễn ra trong lĩnh vực văn học vào thế kỉ XVII, XVIII. *Truyện cái thùng* (The tale of a tub), viết năm 1696 và cùng xuất bản năm 1704 với tác phẩm trên, là tác phẩm châm biếm chĩa mũi nhọn không những vào các giáo phái Cơ đốc, Tin lành, Thanh giáo, mà vào tôn giáo nói chung.

Xuyp tham gia sôi nổi vào các hoạt động chính trị và trên lĩnh vực báo chí. Ông viết rất nhiều tiểu phẩm có tính chiến đấu cao : *Cách xử sự của các đồng minh* (1711), *Dự án về việc sử dụng phổ biến sản phẩm công nghiệp Ailen*(1720), *Dự án đơn giản nhằm ngăn trẻ em con nhà nghèo ở Ailen khỏi trở thành gánh nặng đối với cha mẹ chúng* (1729)... Xuyp vốn là người Ailen, sinh ở Đablin. Nhiều tác phẩm kể trên của ông góp phần không nhỏ vào cuộc đấu tranh giành độc lập dân tộc và công lí xã hội cho nhân dân Ailen.

Tài năng của Xuyp thể hiện tập trung trong tiểu thuyết *Gơlivơ du kí* (Gulliver's travels, 1726). Tiểu thuyết chia làm bốn phần, thuật lại cuộc phiêu lưu của Gơlivơ đến các xứ sở kì lạ do nhà văn tưởng tượng ra. Quan trọng nhất là hai phần đầu kể chuyện Gơlivơ phiêu lưu đến nước Liliput, xứ sở của những con người tí hon, sau đó đến nước Brôpđinhăc quê hương của những người khổng lồ.

Trong tiểu thuyết này Xuyp phát huy đến mức cao nhất tính chất châm biếm hài hước giàu sức chiến đấu, và những yếu tố kì dị, huyễn hoặc, sản phẩm của trí tưởng tượng phong phú. Dưới ngòi bút của ông, cái huyễn hoặc và cái hiện thực có mối liên quan chặt chẽ với nhau : thế giới kì ảo trong truyện luôn luôn kéo ta về với hoàn cảnh xã hội nước Anh trong thời đại của tác giả. Trong phần thứ nhất, thông qua những điều tai nghe mắt thấy của Gơlivơ ở Liliput, những cái mục nát của triều đình nước Anh mấy chục năm đầu thế kỉ XVIII được phơi bày ra ánh

sáng một cách không thương xót. Sang phần thứ hai tính chất phê phán xã hội không mất đi mà chỉ chuyển từ hình thức gián tiếp sang hình thức trực tiếp. Đối chiếu với những con người khổng lồ cả về hình thức lẫn tâm hồn, dù muốn hay không, con người thực và cuộc sống thực càng lộ rõ những khía cạnh tầm thường nhỏ bé. Brôpđinhac còn là hình ảnh quốc gia lí tưởng do một đức vua anh minh trị vì. Đó là mơ ước và cũng là ảo tưởng của nhà văn. Ảo tưởng ấy sẽ bị tan vỡ. Trong hai phần cuối của tiểu thuyết, tư tưởng bi quan của ông càng ngày càng rõ nét.

3. RISACXƠN, FINĐINH, XMÔLET

Đó là ba nhà tiểu thuyết, nổi lên sau năm 1740, nối tiếp thế hệ các tác giả vừa kể trên và đi theo hai hướng khác nhau.

Đại biểu cho hướng thứ nhất là Risacxơn (S.Richardson, 1689 - 1761), tác giả của những cuốn tiểu thuyết tình cảm *Pamêla* (1740), *Clerixa Haclâu* (1748), *Grandixơn* (1754). *Pamêla* là thành công lớn nhất của ông. Pamêla, nhân vật chính, viết thư cho gia đình kể chuyện cuộc sống gian truân của cô. Là một cô gái mười lăm tuổi, dòng dõi nông dân, cô được một bà quý tộc đưa về nuôi. Cô phải vất vả lắm mới bảo vệ được danh dự của mình trước thái độ xấn xổ, thậm chí tàn bạo của bá tước Benfơt, con trai bà quý tộc. Nguy hiểm hơn nữa là đến một lúc trái tim Pamêla cảm thấy rung động thầm kín trước chính con người đã làm cho cô chịu bao đau khổ. Cuối cùng, nhờ đạo đức của mình, cô đã cảm hoá được bá tước Benfơt. Bá tước trở nên người tốt, sau đó hai người lấy nhau. Đạo đức của Pamêla đã được đền bù.

Risacxơn có những đổi mới quan trọng trong lĩnh vực tiểu thuyết Anh thế kỉ XVIII. Các nhân vật chính của ông đều xuất thân từ những từng lớp bình thường trong xã hội và đều là những con người có đạo đức. Loại người đó trong văn học trước kia chỉ đóng những vai phụ thấp hèn. Pamêla, Clerixa, Grandixơn không chỉ có tâm hồn cao thượng mà còn có tình cảm phong phú, một phẩm chất người ta cứ tưởng chỉ tìm thấy trong xã hội thượng lưu.

Risacxơn là nhà văn có tài khám phá sâu sắc trái tim con người. Ông được đánh giá là "người cha của tiểu thuyết phân tích" ở Anh. Tuy nhiên ông thiên về miêu tả những diễn biến quanh co của tâm hồn con người và đời sống tình cảm mà ít quan tâm đến đời sống vật chất. Finđinh và Xmôlet đại biểu cho dòng thứ hai, có xu hướng hiện thực của tiểu thuyết thời kì này, sẽ khắc phục nhược điểm ấy.

Finđinh (H.Fielding, 1707 - 1754) mới đầu cho ra mắt công chúng mấy vở kịch, nhưng từ 1740, ông chuyển sang viết tiểu thuyết và trở thành nổi tiếng : *Biện hộ cho cuộc đời của cô Samêla Andriu* (1741),

Jôzep Andriu (1742), *Tôm Jôn* (1749), *Amêlia* (1751)... *Tôm Jôn* là tiểu thuyết xuất sắc nhất của ông. Tôm Jôn vốn là một đứa trẻ bị bỏ rơi được ông Ônuôtthy tốt bụng đưa về nuôi cùng với Blifin là đứa cháu và là người thừa kế của ông. Blifin chẳng ưa Tôm Jôn khi cả hai đứa đã lớn lên. Blifin yêu Xôphi mà trái tim cô gái lại ngả về phía Tôm Jôn. Từ đó, cuộc đời Tôm Jôn gặp rất nhiều long đong vất vả. Cuối cùng, hết nỗi gian truân đến ngày sung sướng, sự việc sáng tỏ Tôm Jôn chính là con hoang của em gái ông Ônuôtthy. Trước khi qua đời bà viết thư cho ông anh kể rõ đầu đuôi, nhưng thư lọt vào tay Blifin, bị hắn ỉm đi. Tôm Jôn trở thành người thừa kế của ông Ônuôtthy và sẽ cưới Xôphi.

Tiểu thuyết của Finđinh thường có cấu trúc lỏng lẻo. Tuy nhiên điều đó không làm lu mờ những ưu điểm cơ bản. Cái quan trọng không phải ở tình tiết cốt truyện li kì mà ở bức tranh hiện thực rộng lớn của xã hội Anh những năm 40 thế kỉ XVIII, với những phong tục ở các thành phố, những cảnh sinh hoạt ở nông thôn, những con đường cái quan, những xe ngựa, những quán trọ, những ổ tội lỗi... Nhà văn phơi bày cuộc sống bất hạnh của những người bình dân, ca ngợi đạo đức tự nhiên của họ, đồng thời phê phán thói tham lam, ích kỉ, đạo đức giả của giai cấp tư sản là điều ta không thấy ở Risacxơn.

Xmôlet (T.G. Smollett, 1721 – 1771) tiếp tục xu hướng văn học của Finđinh với các tiểu thuyết : *Những truyện phiêu lưu của Rôđơric Renđơm*(1748), *Những truyện phiêu lưu của Perêgrin Pickơn* (1751), *Cuộc hành trình của Hamphri Clincơ* (1770)...

So với Finđinh, bức tranh hiện thực về xã hội tư sản quý tộc Anh dưới ngòi bút của Xmôlet còn đen tối hơn. Ông miêu tả cuộc sống của những con người nghèo khổ "trong một thế giới ở đấy thế lực của tiền bạc trở thành nguyên tắc sống cơ bản"(1) . Vì vậy nhiều nhà lí luận sau này thường xem ông là một "tài năng độc ác", một kẻ ghét đời. Tuy nhiên, bức tranh xã hội của Xmôlet không rộng lớn như của Finđinh, việc khắc hoạ các tính cách cũng kém sắc sảo. Ông thường chỉ bộc lộ chỗ mạnh khi miêu tả một số lĩnh vực quen thuộc như nghề thầy thuốc với giới thuỷ thủ. Ông rất nhạy bén khi nắm bắt các vẻ ngoài của sự vật, khắc hoạ đâu ra đấy, khá sinh động, nhưng lại hời hợt khi khai thác thế giới tâm hồn, nên tâm lí các nhân vật của ông thường nghèo nàn.

4. HÀI KỊCH CỦA SERIĐƠN

Trong thế kỉ XVIII, ngành sân khấu ở Anh không phát triển như ở các thế kỉ trước mà bước vào giai đoạn suy thoái. Tuy nhiên, nó đã đánh

---

(1) Artamonov, Grazdanskaia : *Lịch sử văn học nước ngoài thế kỉ XVIII* (tiếng Nga), Maxcơva, 1956, tr 19.

dấu một bước chuyển mình quan trọng theo với đà chung của thời đại. Về nội dung, nó cũng hướng theo mục đích phê phán phong hóa lỗi thời của giai cấp quý tộc, ca ngợi những con người thuộc giai cấp tư sản và các tầng lớp dưới khác. Về hình thức, nó biểu hiện rõ rệt sự cố gắng của các tác gia muốn tìm tòi, thể nghiệm những thể loại mới cho phù hợp với tinh thần của thời đại.

Ở đầu thế kỉ, xuất hiện xu hướng của một số nhà soạn kịch kết hợp nội dung mới của thời đại với hình thức cũ của bi kịch cổ điển theo quy chuẩn nghiêm ngặt như chủ nghĩa cổ điển Pháp. Nhưng khuynh hướng này chẳng gây được tiếng vang bao nhiêu. Vở bi kịch duy nhất thành công là *Catô* của Adixơn, người lãnh đạo tờ tạp chí *Khán giả* mà chúng ta đã nói đến.

Một hướng tìm tòi khác là sự ra đời của loại "hài kịch tình cảm". Xibơ (1671–1757) có các vở : *Phương sách cuối cùng của tình yêu* (1696), *Người chồng vô tư lự* (1704)... Xtilơ, người cộng tác với Adixơn trong lĩnh vực báo chí, cũng viết một số vở : *Người yêu dối trá* (1703), *Người chồng dịu dàng*(1705), *Những tình nhân có ý thức* (1722)...

Các loại kịch trên là những bước quá độ dẫn đến sự ra đời của loại kịch đram tư sản (drame bourgeois), một giai đoạn phát triển quan trọng của nghệ thuật sân khấu không riêng ở Anh mà trên địa bàn châu Âu nói chung. Người sáng tạo ra loại kịch này ở Anh là Lilô (G.Lillo, 1693 – 1739), tác giả của *Người thương gia Luân Đôn* (1731), *Sự tò mò tai hại* (1736), *Merina* (1738)...

Ngoài ra còn xuất hiện một khuynh hướng nữa là loại "hài kịch vui vẻ", vui nhộn từ đầu đến cuối, gắn với tên tuổi của Ghê (J.Gay, 1685–1732), tác giả vở *Nhạc kịch của gã ăn mày* (1728) và một số vở khác. Nhà tiểu thuyết Finđinh cũng viết vài vở thuộc loại này : *Paxquin* (1736)...

Sang nửa sau thế kỉ XVIII, trong lĩnh vực sân khấu ở Anh nổi lên một tài năng kiệt xuất, một nhà hài kịch lỗi lạc Seriđơn (R.Sheridan, 1751 –1816), người Ailen, sinh ở Đablin. Ông viết các vở : *Những kẻ tình địch* (1775), *Trường học gièm pha* (1777), *Phê bình* (1779)...*Trường học gièm pha* (The school of scandal) là vở hài kịch xuất sắc nhất của ông. Vở hài kịch vẽ lên bức tranh phê phán xã hội thượng lưu Anh bằng một ngòi bút sắc sảo. Saclơ Xơfêxơ và Jôzep Xơfêxơ là hai anh em mồ côi cha mẹ, sống bằng tiền trợ cấp của ông cậu Ôliviê bên Ấn Độ mà họ chưa gặp mặt bao giờ. Saclơ là người tốt còn Jôzep là kẻ chỉ quen mưu mô và gièm pha nói xấu. Do đó, xung đột nổ ra. Cuối cùng, qua nhiều lần thử thách, Ôliviê biết được ai tốt ai xấu, Saclơ chiếm được tình cảm của ông cậu.

Seriđơn là nhà soạn kịch có khả năng quan sát nhạy bén, nắm bắt được những tình huống giàu kịch tính, tuy khai thác tâm lí nhân vật

chưa sâu. Ông cũng có tài năng xây dựng tính cách ngôn ngữ của từng nhân vật, nói khác đi, ngôn ngữ các nhân vật của ông có tính chất cá thể hoá rất cao. Lời ăn tiếng nói của mỗi người, Saclơ hay Jôzep, Ôliviê hay Maria, ông Pitơ Tizơn hay bà vợ trẻ của ông... đều có sắc thái riêng phù hợp với tính cách. Tuy nhiên, nhà văn rõ ràng có hạn chế khi muốn lí tưởng hoá các hình ảnh Pitơ, Ôliviê.

5. CHỦ NGHĨA TÌNH CẢM

Trong nửa sau thế kỉ XVIII, ngoài những vở hài kịch của Seriđơn, đời sống văn học Anh rộn lên với trào lưu chủ nghĩa tình cảm.

Chủ nghĩa tình cảm xuất hiện trào lưu vào những năm 50 và 60 của thế kỉ XVIII với các tác giả tiêu biểu : nhà thơ Yăng (E.Young, 1685 - 1765), nhà thơ Grây (T.Gray, 1716 - 1771), nhà văn đồng thời là nhà thơ Gônxmit (O. Goldsmith, 1728 - 1774), và đặc biệt nhà văn Xtơn (L.Sterne, 1713 - 1768).

Thuật ngữ "chủ nghĩa tình cảm" bắt nguồn từ tên cuốn tiểu thuyết *Cuộc du lịch tình cảm qua Pháp và Italia* (1768) của Xtơn. Cuốn sách thuật lại cuộc đi chơi của mục sư người Anh Yoric trên đất Pháp và Italia. Tiểu thuyết không có một chủ đề chung, gồm nhiều đoạn không liên quan với nhau, miêu tả những sự việc hoàn toàn không quan trọng : thuê xe ngựa, mua găng tay, nhận giấy tờ, gặp người trên đường đi và quán trọ, đọc chuyện đăng trên báo...Cuốn sách chấm dứt một cách lơ lửng, khi câu chuyện chưa kết thúc. Nhưng người đọc lại thấy rõ những cảm xúc rất tinh vi tế nhị của nhân vật và nhận ra rằng mục sư Yoric có một bản chất rất nhạy cảm và hoàn toàn trần thế. Tác giả chỉ miêu tả những sự việc liên quan đến xúc cảm của nhân vật, nhiều khi bỏ ra ngoài những sự kiện xã hội lớn.

Trào lưu này hình thành đúng vào lúc nền kĩ thuật ở Anh trải qua bước ngoặt phát triển nhảy vọt với hàng loạt máy móc được phát minh và ứng dụng, với nhiều nhà máy và khu công nghiệp mọc lên, tất nhiên kéo theo nó, thợ thuyền bị áp bức bóc lột và bần cùng hóa thêm nữa. Các tác giả của trào lưu này cũng phê phán giai cấp quý tộc Anh và ca ngợi đạo đức của những con người bình thường như Risacxơn và Finđinh. Nhưng khác với Risacxơn, họ biểu lộ tâm trạng ác cảm đối với sự phát triển tư bản chủ nghĩa, và cũng khác cả với Finđinh, họ mất lòng tin vào khả năng của con người có thể đưa xã hội tiến lên phía trước. Các tác phẩm của họ thường nhuốm mầu sắc bi quan. Họ chán ghét chủ nghĩa tư bản nhưng vì không tìm ra căn bệnh xã hội, hoặc bất lực trước thời thế, nên luyến tiếc quá khứ, muốn kéo lùi lịch sử trở về thời "hoàng kim" xa xưa, lí tưởng hoá nền kinh tế nông dân tiểu tư hữu hoặc hình thức tổ chức công trường thủ công. Họ không nhận thức được tính chất tất yếu của giai đoạn phát triển tư bản chủ nghĩa.

Chủ nghĩa tình cảm, trong văn học, là phản ứng đầu tiên chống lại sự phát triển tư bản chủ nghĩa. Nó đánh dấu sự khủng hoảng của triết học và văn học khai sáng, báo hiệu sự ra đời của chủ nghĩa lãng mạn sau này.

6. NHÀ THƠ NHÂN DÂN BƠNX

Vào những năm cuối thế kỉ XVIII, tiếp theo sau trào lưu chủ nghĩa tình cảm, xuất hiện Bơnx (R.Burns, 1759 - 1796), một trong những tên tuổi làm vẻ vang cho văn học Anh giai đoạn này. Thực ra Bơnx là người Xcôtlen, viết bằng tiếng Anh xen lẫn với rất nhiều phương ngữ Xcôtlen, suốt đời gắn bó với quê hương xứ sở của mình (Bài thơ *Trái tim tôi ở vùng đồi núi*).

Vốn là nông dân, tự mình làm lụng để kiếm sống, nghèo khổ cho đến khi chết ở tuổi 37, trong sáng tác, ông gắn liền với thơ ca dân gian và truyền thuyết địa phương. Ông nổi tiếng ngay sau tập thơ đầu tiên : *Những bài thơ chủ yếu viết bằng phương ngữ Xcôtlen* (1786). Thơ trữ tình của Bơnx chan chứa lòng yêu cuộc sống, ca ngợi lao động, tình bạn, tình yêu, hạnh phúc, tha thiết với phong cảnh quê hương đất nước.

Càng về sau, đề tài xã hội càng nổi lên, đặc biệt trong các tập thơ châm biếm : *Lời cầu nguyện của cha Uynli* (1785), *Những kẻ ăn mày vui vẻ* (1785), *Hai con chó* (1787), *Tam O'Santo, một câu chuyện* (1790).

Thơ của Bơnx mang tính nhân dân sâu sắc. Trong thời kì nước Anh chuyển biến mạnh mẽ trên con đường phát triển tư bản chủ nghĩa, cuộc sống của người nông dân Xcôtlen rất nặng nhọc. Bơnx phê phán xã hội đó và biểu lộ trong thơ lòng yêu thương trìu mến đối với những người nông dân lao động và quê hương Xcôtlen của ông. Bơnx là nhà thơ chan chứa tinh thần lạc quan yêu đời, tin tưởng ở tương lai và con người. Ông viết bài thơ *Cây tự do* ca ngợi Cách mạng Pháp 1789 bằng những lời nồng nhiệt, lên án khối liên minh phản động do Anh cầm đầu hòng bóp chết cách mạng Pháp. Ông hi vọng "cây tự do" sẽ có ngày mọc trên đất nước Anh. Sáng tác của Bơnx có ảnh hưởng đến sự phát triển của dòng văn học tiến bộ Anh thế kỉ sau.

III - "THẾ KỈ XVIII, CHỦ YẾU LÀ THẾ KỈ PHÁP"

1. MẤY NÉT KHÁI QUÁT

Đó là ý kiến nhận định của Ăngghen. Trong thế kỉ XVIII ở phương Tây, nước Pháp là nơi tập trung những mâu thuẫn gay gắt nhất, điển

hình nhất giữa giai cấp tư sản và chế độ phong kiến. Cuộc cách mạng tư sản có ý nghĩa lịch sử lớn lao nhất là cuộc cách mạng Pháp 1789.

Việc thanh toán chế độ phong kiến cát cứ và thực hiện thành công xây dựng bộ máy chính quyền quân chủ tập trung dưới triều vua Lui XIV là một bước tiến quan trọng của lịch sử. Nhưng ánh sáng huy hoàng của triều đại ấy sớm tàn. Thế cân bằng lịch sử giữa phong kiến và tư sản chỉ tồn tại trong một giai đoạn nhất định của thế kỉ cổ điển. Giai cấp tư sản ngày càng lớn mạnh thêm thì thế cân bằng cũng dần dần tan rã và đi đến chỗ sụp đổ hoàn toàn khi vua Lui XIV qua đời.

Mâu thuẫn giữa giai cấp tư sản và chế độ phong kiến trở nên hết sức gay gắt trên tất cả các lĩnh vực. Về phương diện kinh tế, cơ cấu chặt chẽ của chế độ phong kiến là trở ngại đối với yêu cầu phát triển của lực lượng xã hội mới và những quan hệ sản xuất mới. Về phương diện xã hội, nước Pháp lúc bấy giờ chia thành ba đẳng cấp : quý tộc, tăng lữ và Đẳng cấp Thứ ba. Đẳng cấp Thứ ba chiếm đại đa số trong nhân dân, bao gồm các tầng lớp tư sản, thợ thủ công, nông dân, dân nghèo thành thị, công nhân các xưởng máy, thương nhân, các trí thức xuất thân tiểu tư sản..., nhưng lại bị hai đẳng cấp trên bóc lột về kinh tế và áp bức về chính trị. Mâu thuẫn nổ ra quyết liệt giữa một bên là đẳng cấp quý tộc câu kết với đẳng cấp tăng lữ cố duy trì trật tự hiện hành và một bên là Đẳng cấp Thứ ba hướng tới cách mạng. Đây là thời kì, giai cấp tư sản, lực lượng cầm đầu của Đẳng cấp Thứ ba, có quyền lợi thống nhất với quyền lợi của toàn đẳng cấp. Chính trong hoàn cảnh ấy, tiếng nói của những người đại diện chân chính của giai cấp tư sản không chỉ phát ngôn cho riêng giai cấp mình, mà nói lên tâm tư, nguyện vọng của toàn thể nhân dân đau khổ.

Văn học Pháp thế kỉ XVIII tuy nhiều hình nhiều vẻ nhưng đều diễn ra trên những dấu hiệu chung của thời đại. Đó là một nền văn học xa lạ với quan điểm nghệ thuật vị nghệ thuật. Các nhà văn tuy mức độ khác nhau nhưng đều có ý thức sử dụng ngòi bút như một thứ vũ khí để phơi bày ra ánh sáng triều đình phong kiến mục nát, xã hội đầy rẫy những tệ nạn xấu xa, phi lí, cũng như cuộc sống khổ cực của nhân dân. Nhiều tác phẩm vang lên ý chí đấu tranh cho quyền tự do chính trị và quyền bình đẳng công dân, có giá trị như những lời kêu gọi, động viên quần chúng tiến lên làm cách mạng.

Thế kỉ văn học này diễn biến qua bốn giai đoạn.

Từ đầu thế kỉ đến 1715 là giai đoạn báo hiệu thời đại mới. Tinh thần phê phán trật tự của thế kỉ cổ điển bắt đầu thoáng hiện trong các tác phẩm của Fênơlông, Baylơ, Fôngtơnen trong cuộc tranh luận giữa phái Cũ và phái Mới, cũng như trong hài kịch của Rênha, Lơxagiơ.

Giai đoạn thứ hai kéo dài từ 1715 đến 1750. Đây là thời kì đặt nền móng vững chắc cho phong trào Ánh sáng. Một nền văn học mới mẻ cả về nội dung lẫn hình thức được xác lập rõ rệt với các tác phẩm thuộc nhiều thể loại thơ, bi kịch, tiểu thuyết khảo luận của những tên tuổi rực rỡ – Môngtexkiơ, Vônte. Bên cạnh đó, ta còn gặp các tiểu thuyết của Lơxagiơ, Prêvôxt, Marivô miêu tả đời sống hiện thực của những con người bình thường.

Giai đoạn thứ ba (1750 – 1789) là giai đoạn sôi nổi và phong phú nhất, mở đầu bằng sự xuất hiện của *Bách khoa toàn thư* – một công trình tập thể đồ sộ do nhà văn, nhà triết học nổi tiếng Điđơrô lãnh đạo việc biên soạn. Bên cạnh Vônte vẫn tiếp tục sáng tác với một ngòi bút khoẻ khoắn lạ thường, đây là thời kì nổi lên của nhiều cây bút sắc sảo như Điđơrô, Ruxô và muộn hơn chút nữa là Bômacse. Nếu như trong giai đoạn trước, lí trí đóng vai trò vô cùng quan trọng trong văn học, thì đến nay, bên cạnh lí trí đã xuất hiện yếu tố mới : tình cảm. Tính đa cảm dần dần lấn át tính duy lí mở ra chủ nghĩa tình cảm của Ruxô, người báo hiệu chủ nghĩa lãng mạn trong văn học thế kỉ sau.

Cách mạng 1789 mở ra giai đoạn cuối cùng (1789 – 1799). Bão táp cách mạng kéo dài trong nhiều năm, tạo ra điều kiện cho sự phát triển chưa từng thấy của loại văn chương báo chí và hùng biện. Trong văn học giai đoạn này, ta còn thấy nổi lên xu hướng đi tìm cảm hứng ở cổ đại Hi Lạp, La Mã. Dấu hiệu ấy xuất hiện trong thơ, trong bi kịch và cả trong nghệ thuật tạo hình. Tác giả tiêu biểu là hai anh em Ăngđrê Sênié và Mari Jôzep Sênié.

Văn học thế kỉ XVIII là biểu hiện sự cố gắng liên tục đổi mới và sáng tạo về hình thức thể loại.

2. DIỄN BIẾN CỦA THỂ LOẠI KỊCH

Tiếp tục thế kỉ trước, thời đại này vẫn chứng kiến sự phát triển mạnh mẽ của kịch. Tuy nhiên sự tan rã của chủ nghĩa cổ điển vẫn bộc lộ hết sức rõ ràng. Bi kịch là thể loại ưu đãi của chủ nghĩa cổ điển, đến lúc đó hầu như đã mất vị trí quan trọng trên văn đàn. Nó không bị tàn lụi hẳn là nhờ có Vônte (xem chương III), nhưng tài năng và uy tín của ông cũng không đủ sức nâng cao địa vị của bi kịch ; đấy là chưa kể bi kịch của ông là bi kịch tư sản, khác rất nhiều so với bi kịch cổ điển thuần tuý.

Các tác giả của thế kỉ Ánh sáng dồn nhiều hơn vào hài kịch. Ở buổi bình minh của thế kỉ, với Rênha và Lơxagiơ, nhìn chung hài kịcn vẫn tiếp tục truyền thống của Môlie, Rênha (J. F. Régnard, 1655 – 1709) có các vở : *Kẻ cờ bạc* (1696), *Anh chàng lơ đểnh* (1697), *Đêmôcrit* (1700), *Yêu đương ngông cuồng* (1704)... *Người thừa tự toàn hưởng* (1708) là

vở xuất sắc nhất. Kịch của Rênha là bức tranh phong hoá của xã hội Pháp thời bấy giờ. Nhân vật đầy tớ Crixpanh tiếp tục kiểu nhân vật đầy tớ truyền thống của Môlie sẽ phát triển cho đến tận cuối thế kỉ.

Lơxagiơ (A.R.Lesage, 1668 – 1747) viết hàng trăm vở kịch lớn nhỏ, đáng lưu ý nhất là các vở *Crixpanh đối thủ của chủ anh ta* (1707) và *Tuyacarê* (1709), kiệt tác của ông là vở kịch năm hồi bằng văn xuôi. Nhân vật chính, Tuyacarê, là hình ảnh gã tư sản nắm trong tay thế lực của đồng tiền bắt tất cả mọi người phải quỵ luỵ. Nhưng bên cạnh bộ mặt đáng ghét ấy, y còn là người lố bịch, hài hước say đắm nữ nam tước. Vở kịch là một bức tranh hiện thực có ý nghĩa phê phán xã hội.

Tiếp theo sau Rênha và Lơxagiơ, trong nửa đầu thế kỉ, Đêtusơ (P.N . Destouches, 1680 – 1754) đi xa dần truyền thống hài kịch của Môlie và xây dựng thể loại mới : hài kịch giáo huấn. Trong các vở *Nhà triết học có vợ* (1727), *Kẻ tự phụ* (1732)... ông đi về những đề tài đời sống gia đình và có khuynh hướng giảm bớt những yếu tố thuần tuý hài hước, nhất là những tiếng cười vui nhộn có tính chất hề kịch.

Nhà hài kịch lớn nhất của thời kì này là Marivô (P.de Marivaux, 1688 – 1763), tác giả của 27 vở hài kịch bằng văn xuôi tập trung khoảng từ 1722 đến 1746 : *Nỗi bất ngờ của tình yêu* (1722), *Trò chơi của tình yêu và may rủi* (1730), *Trường học làm mẹ* (1732), *Tâm sự vờ* (1737), *Thử thách* (1740)... Hài kịch của Marivô rất đa dạng về đề tài, nhưng tác giả tỏ ra có năng khiếu rõ rệt phân tích tâm lí tình yêu. Do đó, Marivô tạo cho hài kịch của ông một vẻ riêng, không theo truyền thống của Môlie. Nội dung kịch của ông cũng phản ánh tư tưởng của giai cấp tư sản tiến tiến thời bấy giờ như phê phán các thành kiến đẳng cấp, đấu tranh cho sự nghiệp giải phóng phụ nữ. Ông cũng đã mạnh dạn viết tất cả các hài kịch của mình bằng văn xuôi.

Một cái mốc khác của thể loại hài kịch nửa đầu thế kỉ XVIII gắn với tên tuổi của La Sôxê (Nivelle de La Chaussée, 1691 – 1751) người sáng lập ra loại hình "kịch sướt mướt" với các vở *Ác cảm vờ* (1733), *Thành kiến của thời trang* (1735), *Mêlanit* (1741), *Trường học làm mẹ* (1744)... La Sôxê là người đã dám nêu lên thành nguyên tắc là có thể hoàn toàn loại trừ cái cười ra khỏi hài kịch và thay vào đó là những tình cảm xúc động. Người đương thời gọi một cách ranh mãnh thể loại mới ấy là "hài kịch sướt mướt". Tác giả không phản đối và thuật ngữ ấy được duy trì cho mãi đến nay.

Diễn biến của bi kịch và hài kịch nửa đầu thế kỉ dẫn đến hợp điểm sau năm 1750 ở sự ra đời của kịch đram, một thể loại xoá nhoà ranh giới giữa bi kịch, hài kịch với nội dung xúc động nói về những con người bình thường thuộc Đẳng cấp Thứ ba có đạo đức và tình cảm phong phú.

Nội dung của kịch đram còn khác với nội dung của hài kịch nửa đầu thế kỉ ở chỗ xem xét các vấn đề một cách mới mẻ trên tinh thần của thế kỉ triết học, do đó mà có ý nghĩa xã hội và ý nghĩa chiến đấu sâu sắc hơn. Người sáng tạo ra kịch đram là Điđơrô (D.Diderot, 1713 – 1784), tác giả các vở *Đứa con hoang* (1757), *Người cha trong gia đình* (1758). Sau đó nhiều nhà văn khác như Xơđen (M.J. Sedaine, 1719 – 1797)... tiếp tục sáng tác kịch đram.

Cách mạng càng đến gần, kịch đram càng tỏ ra không còn đáp ứng với thị hiếu của công chúng nữa, mọi người đã quá nhàm với những tình cảm xúc động trên sân khấu. Yêu cầu của thời đại đòi hỏi một cái gì mãnh liệt hơn, cách mạng hơn là ca ngợi đạo đức chung chung. Nhà hát có hiện tượng quay trở về với những thể loại hài kịch và bi kịch thuần tuý, nhưng nội dung hoàn toàn mới mẻ. Tác giả tiêu biểu nhất cho loại bi kịch mới là Mari Jôzep Sênie (M. J. Chénier, 1764 – 1811), em trai của nhà thơ Ăngđrê Sênie (A. Chénier, 1762 – 1794). Ông viết các vở kịch thơ : *Saclơ IX hay Trường học làm vua* (1789), *Henri VIII* (1791), *Caiux Graccux* (1792)... Còn loại hài kịch mới gắn liền với danh tiếng của Bômacse.

3. BÔMACSE

Bômacse (P.A.C.de Beaumarchais, 1732–1799) là tác giả của hai vở kịch đram : *Ogiêni* (1767), *Chàng thương gia ở Liông* (1770), bốn bài văn đả kích có nhan đề chung : *Cáo lục phản đối Guzơman* (1773 – 1774), hai vở hài kịch lấy Figarô làm nhân vật chính : *Anh thợ cạo ở Xêvin* (1775) và *Đám cưới Figarô* (1784). Sự nghiệp sáng tạo của ông kết thúc bằng vở kịch *Bà mẹ tội lỗi* (1792) : đây là vở thứ ba viết về Figarô, nhưng ông quay về với thể loại kịch đram.

Tài năng của Bômacse nở rộ ở hai vở kịch : *Anh thợ cạo ở Xêvin* (Le barbier de Séville) có phụ đề "Cẩn thận hão". Figarô nguyên là đầy tớ của bá tước Anmaviva, nhà quý tộc Tây Ban Nha, nay Figarô làm thợ cạo ở Xêvin, anh đã bầy mưu tính kế giúp chủ cũ chinh phục được Rôzin, một cô gái bị sống giam hãm từ nhỏ trong nhà người cha đỡ đầu tên là Bactôlô và sắp sửa trở thành vợ lão. *Đám cưới Figarô* (Le mariage de Figaro) còn có phụ đề "Ngày vui nhộn". Ba năm đã trôi qua từ khi Figarô giúp Anmaviva lấy được Rôzin. Bây giờ anh trở thành người gác cổng lâu đài của Anmaviva và sắp cưới Xuyzan, cô hầu của nữ bá tước. Nhưng lúc này Anmaviva lại muốn sử dụng quyền lãnh chúa hò hẹn với Xuyzan ngay trong ngày cưới của cô. Figarô phải tìm mọi cách bảo vệ hạnh phúc của mình và cuối cùng tình yêu chân chính đã chiến thắng, anh lấy được Xuyzan.

Về mặt thể loại, hai vở kịch trên quay về với truyền thống hài kịch của Môlie, nhưng rõ ràng cũng đã ghi một cái mốc mới trên con đường phát triển của hài kịch. Kịch của Môlie trước hết là những vở hài kịch tính cách. Trái lại, kịch của Bômacse thuộc loại *hài kịch tình tiết*. Trên những đường nét lớn, hành động trong *Anh thợ cạo ở Xêvin* và *Đám cưới Figarô* không có gì rắc rối. Nhưng đằng sau cái đơn giản ấy là bao nhiêu khúc quanh co, phức tạp, với những mưu mô chồng chất, thắt nút, cởi nút, những bước ngoặt bất ngờ, đột biến, lại bất ngờ. Những tình huống bất ngờ xảy ra hầu như liên tục từ đầu đến cuối ; ở vở trước đã nhiều, ở vở sau càng nhiều hơn. Kịch của Bômacse vì thế mang tính chất vui nhộn. Đó là điều ông muốn khôi phục trên sân khấu Pháp, và đáp ứng trúng thị hiếu của khán giả, nhất là sau một thời gian khá dài cái vui nhộn hầu như bị loại trừ khỏi nhà hát.

Anh thợ cạo ở Xêvin và *Đám cưới Figarô* là những vở hài kịch mang hơi thở của cuộc cách mạng sắp bùng nổ. Trong kịch đầy rẫy những lời châm biếm chua cay quật vào những cái chướng tai gai mắt, từ bọn quý tộc, tăng lữ, thầy thuốc đến đủ thứ mục nát chung quanh những vụ xét xử ở toà án, kiểm duyệt trong văn chương, vu oan giá hoạ, bắt bớ tuỳ tiện... Nổi lên trên cái nền ấy là nhân vật Figarô được nhà văn xây dựng thành hình ảnh tiêu biểu của Đẳng cấp Thứ ba đấu tranh quyết liệt với đẳng cấp quý tộc để giành chỗ đứng cho mình. Cuộc xung đột mang ý nghĩa thời sự chính trị rõ rệt trong giai đoạn đêm trước của cách mạng 1789 và tạo nên âm hưởng mới mẻ so với hài kịch Môlie.

Trong *Anh thợ cạo ở Xêvin*, âm hưởng ấy đã vang lên rồi, tuy còn mơ hồ như tiếng sóng ngoài khơi xa. Xung đột diễn ra chủ yếu giữa lực lượng già bảo thủ, bạc nhược của phe cánh Bactôlô, Bazin với lực lượng trẻ của Figarô, Anmaviva, Rôzin đương ở thế tiến công. Bá tước Anmaviva ở đây được tác giả xếp về phía các lực lượng tiến bộ, nhưng đồng thời ông cũng hé cho mọi người thấy nhiều khía cạnh đặc biệt trong mối quan hệ giữa hai nhân vật ấy. Bá tước thực ra chẳng có tài cán gì trong cuộc đấu trí với Bactôlô để giành lấy Rôzin. Tất cả nhờ công lao của Figarô. Anh thợ cạo vốn trước kia là đầy tớ của Bá tước, nhưng xét về thực chất, anh lại hơn Bá tước hẳn một cái đầu và xứng đáng là ông chủ của ông chủ anh.

Sang *Đám cưới Figarô*, hai nhân vật ấy không còn đứng trên cùng một trận tuyến mà tách riêng ra, đối chọi với nhau, xung đột gay gắt, tạo thành cái lõi của hành động kịch. Mâu thuẫn cơ bản của xã hội giữa hai giai cấp đối kháng được miêu tả trực diện thông qua bao tình tiết cười đến vỡ bụng. Ý nghĩa xã hội sâu sắc của vở kịch càng được tô đậm hơn nữa qua màn độc thoại dài của Figarô ở hồi V, một bước phát

triển cao hơn nhiều so với lời lẽ hậm hực của anh thợ cạo ở Xêvin trong vở trước.

Anh thợ cạo ở Xêvin và *Đám cưới Figarô* chứng tỏ xu hướng hiện thực của Bômacse trong sáng tác. Những vấn đề thời sự, những xung đột giai cấp, những nhân vật tiêu biểu cho các lực lượng xã hội nhất định dần dần trở thành nội dung chủ yếu của tác phẩm văn học. Hơn nữa, nhà văn lại có ý thức xây dựng các nhân vật phát triển theo thời gian và chịu tác động của hoàn cảnh. Phần lớn nhân vật trong *Anh thợ cạo ở Xêvin* sẽ lại xuất hiện trong *Đám cưới Figarô*, nhưng họ không phải y nguyên như cũ mà biến đổi về mọi mặt : tuổi tác già đi, địa vị khác trước, tính cách cũng không tránh khỏi phần nào thay da đổi thịt. *Đám cưới Figarô* xuất hiện chín năm sau *Anh thợ cạo ở Xêvin*, nhưng hành động kịch được tác giả đặt vào trong một khung cảnh chỉ muộn hơn ba năm. Không nhất thiết có sự đồng nhất giữa thời gian thực tế và thời gian nghệ thuật. Chính vì hành động kịch được bố trí vào những thời điểm khác nhau nên tất nhiên hoàn cảnh thay đổi và kéo theo nó là tính cách nhân vật. Bômacse đã ghi chú tỉ mỉ ở đầu mỗi vở kịch tính cách và trang phục của từng vai, đó là điều hiếm thấy trước kia.

4. NHỮNG CHẶNG ĐƯỜNG CỦA TIỂU THUYẾT

Tiểu thuyết cũng như hài kịch được xếp vào loại hình thấp của thế kỉ cổ điển, thì sang thế kỉ XVIII, loại hình bị khinh miệt ấy lại phát triển rất mạnh mẽ, đầy khí thế, đầy triển vọng, còn hơn cả hài kịch.

Trong thế kỉ trước, tiểu thuyết có hai dòng : dòng tiểu thuyết kiểu cách đáp ứng thị hiếu của tầng lớp quý tộc với các tác giả Duyaphê, Gômbecvin, La Canprơnet, Mađơlen đơ Xcuyđêri... và dòng tiểu thuyết có xu hướng hiện thực tuy còn thô sơ với các nhà văn Saclơ Xôren, Xcarông, Fuyrơchie... Tiểu thuyết thế kỉ XVIII kế thừa cả hai dòng trên, nhưng chủ yếu là dòng thứ hai, điều đó phù hợp với thời đại mới.

Xu hướng tiểu thuyết ấy chủ yếu phát triển vào nửa đầu thế kỉ và gắn liền với tên tuổi của Lơxagiơ, Marivô, Prêvôxt.

Lơxagiơ, tác giả của hài kịch *Tuycarê* đồng thời cũng là một nhà tiểu thuyết, tác giả *Truyện Gin Bla ở Xăngtian* (1715 - 1735), bộ tiểu thuyết xuất sắc nhất của ông. Tiểu thuyết tuy lấy Tây Ban Nha làm bối cảnh nhưng nhằm phơi bày bức tranh phong tục với thói hư tật xấu của xã hội Pháp nửa đầu thế kỉ XVIII. Cuộc phiêu lưu của nhân vật chính Gin Bla chẳng qua chỉ là cái cớ để ông mô tả những môi trường xã hội khác nhau mà nhân vật đã đi qua. Trong tiểu thuyết, có đủ các hạng người, từ quý tộc, thầy tu, thầy thuốc, văn nhân, nghệ sĩ đến các đầy tớ và bọn

cướp đường, đủ các môi trường, từ hang ổ lục lâm đến dinh cơ tổng giám mục và triều đình nhà vua, tất cả đều được khắc họa bằng một nghệ thuật tuy tản mạn, rườm rà, nhưng không phải là không sắc sảo.

Cũng như Lơxagiơ, Marivô vừa sáng tác hài kịch, vừa sáng tác tiểu thuyết. *Cuộc đời Marian* (1731 – 1741) và *Người nông dân thành đạt* (1735 – 1736) là hai tiểu thuyết xuất sắc nhất của ông. So với Lơxagiơ, tiểu thuyết của Marivô đi sâu hơn vào đời sống hiện thực. Không phải những khung cảnh Tây Ban Nha xa lạ, mà là Pari, là nước Pháp, với những con người thuộc tầng lớp dưới trong xã hội. Marivô không chú trọng miêu tả những tình tiết phiêu lưu li kì mà thiên về phân tích tâm lí tinh vi hướng về những con người tầm thường nhỏ bé ấy.

Prêvôxt (Prévost, 1697 – 1763) sáng tác rất nhiều, nhưng ngày nay chẳng ai còn nhớ đến tác phẩm của ông nữa trừ cuốn *Manông Lexcô*. Chỉ riêng cuốn này cũng đủ tạo cho ông một vị trí xứng đáng trong văn học Pháp. Tiểu thuyết vẽ ra trước mắt chúng ta một cách sinh động bức tranh phong hoá suy đồi trong môi trường xã hội nơi Manông và người yêu của cô là Đê Griơ đã từng ngụp lặn. Đây cũng là một cuốn tiểu thuyết hay về phương diện miêu tả tình yêu say đắm, đồng thời mang nhiều nét cuộc đời riêng tư của chính tác giả.

Chặng đường thứ hai, hết sức quan trọng của tiểu thuyết Pháp thế kỉ này là sự xuất hiện của thể loại tiểu thuyết mới, thường được gọi là "truyện triết học", một sáng tạo độc đáo của thời đại bấy giờ. Mở đầu rực rỡ cho loại này là *Những bức thư Ba Tư* (1721) của Môngtexkiơ (Montesquieu, 1689 – 1755). Nó xuất hiện vào lúc các tác phẩm của Lơxagiơ, Marivô, còn đang thịnh hành. Đi tiếp con đường của Môngtexkiơ, từ sau 1745, bắt đầu xuất hiện hàng loạt truyện triết học của Vônte (Voltaire, 1694 – 1778), kéo dài sang đến tận nửa thế kỉ sau. Đến Điđơrô, truyện triết học chuyển hoá thành "đối thoại triết học" với các kiệt tác *Cháu ông Ramô* (1761) và *Jăc người theo thuyết định mệnh* (1773).

Chặng đường thứ ba gắn với tên tuổi của Ruxô (J.J. Rousseau, 1712 – 1778) và các tác phẩm *Juyli hay Nàng Hêlôizơ mới* (1761), *Êmin hay Về giáo dục* (1762), *Những điều bộc lộ* (1765 – 1770). Với các tiểu thuyết ấy, Ruxô trở thành người đặt nền móng cho chủ nghĩa tình cảm trong văn học, đóng góp một sắc thái riêng vào sự nghiệp đấu tranh giải phóng và nền văn học giàu tính chiến đấu của thế kỉ này. Ruxô có ảnh hưởng đến cả một lớp nhà văn cuối thế kỉ XVIII, tạo nên trường phái Ruxô. Trong số các nhà văn ấy, Becnacđanh đơ Xanh Pie (Bernardin de Saint – Pierre, 1737 – 1811) nổi lên hơn cả với cuốn tiểu thuyết *Pôn và Viécgini* (1787).

5. "NHỮNG BỨC THƯ BA TƯ"

Môngtexkiơ là tác giả của *Những bức thư Ba Tư* (Les lettres persanes) (1721), *Suy xét về những nguyên nhân thịnh suy của người La Mã* (1734), *Tinh thần pháp luật* (1748)... Hai tác phẩm sau là những thiên luận văn, còn tác phẩm trước là một cuốn tiểu thuyết bằng thư, gồm tất cả 161 bức thư.

Uzbêk, một nhà quyền quý nước Ba Tư – nay là Iran – cùng với bạn là Rica rời xứ sở sang thăm châu Âu và lưu lại Pháp khá lâu vào những năm cuối cùng của triều đại Lui XIV và những năm đầu của triều đại Lui XV. Các cung phi của Uzbêk ở kinh đô Ixpahan được giao cho bọn hoạn quan trung thành ngày đêm canh giữ nơi hậu cung. Uzbêk và Rica trao đổi thư từ với bạn bè và những người quen biết ở trong nước, kể lại những điều tai nghe mắt thấy, những cảm nghĩ của họ nơi xứ lạ và cũng nhận được thư trả lời. Xen với loại thư từ đó là những thư trao đổi giữa Uzbêk với bọn hoạn quan và các cung phi xoay quanh những chuyện xảy ra ở chốn a phòng. Chốn hậu cung rất lộn xộn. Nhiều cung nữ thoát ra được bao lần cửa khoá then cài và những con mắt cú vọ của bọn hoạn quan để đến với các tình nhân yêu dấu. Các cung phi Zachi, Zêlix đã bị Xôlim trừng phạt hết sức dã man. Dưới con mắt của hắn, chỉ có Rôxan là giữ được tấm lòng chung thuỷ với Uzbêk. Nhưng chính Rôxan cũng đã khéo lừa được bọn hoạn quan để đến với tình nhân. Về sau, sự việc vỡ lở, đôi trai gái bị bắt quả tang. Chàng thanh niên bị bọn hoạn quan đâm chết ngay, còn Rôxan uống thuốc độc tự tử. Tiểu thuyết kết thúc bằng bức thư của Rôxan gửi Uzbêk trước khi chết, nói rõ nàng chưa bao giờ có tình yêu đối với Uzbêk mà chỉ có căm thù.

Những bức thư Ba Tư có hai bình diện rõ rệt : những diễn biến trong hậu cung của Uzbêk ở Ixpahan một bên, và bên kia là bức tranh xã hội rộng lớn của Pari nói riêng, châu Âu nói chung. Hai khách du lịch, mà trước hết là Uzbêk đóng vai trò cái gạch nối giữa hai bình diện ấy. Bình diện thứ nhất đơn sơ, ít ỏi bao nhiêu thì bình diện thứ hai phong phú, đa dạng bấy nhiêu.

Nhìn bề ngoài, tính chất tiểu thuyết của *Những bức thư Ba Tư* dường như chỉ thu hẹp trong bình diện thứ nhất xoay quanh những chuyện lộn xộn, đau khổ, đe doạ, hành hạ, nước mắt và máu trong nội cung ở Ixpahan. Tuyến sự việc này tạo thành cái sườn để nâng đỡ và gắn liền thành một khối những tư tưởng tản mạn của tác giả trình bày trên bình diện thứ hai. Tuy nhiên, phải thừa nhận rằng giá trị tiểu thuyết của *Những bức thư Ba Tư* chẳng có bao nhiêu nếu ta gạt bình diện thứ hai của tác phẩm ra ngoài khuôn khổ tiểu thuyết.

Không thể cắt rời hai bình diện của tác phẩm mà không làm hại đến ý nghĩa tiểu thuyết của nó. Hai bình diện ấy cũng không chỉ gắn với

nhau hời hợt bề ngoài mà kết hợp hữu cơ thành một chỉnh thể. Nhà văn muốn dựng lên bức tranh đối chiếu phương Đông, phương Tây và ý nghĩa tiểu thuyết sâu xa của *Những bức thư Ba Tư* chính là ở đây. Phương Đông, nhìn qua lăng kính của tác giả, một người Pháp, còn phương Tây lại được miêu tả qua lăng kính của hai vị khách Ba Tư. Do đó, bao nhiêu cái hay, cái lạ hoặc lố bịch, hài hước đều phút chốc hiện lên trước mắt chúng ta mới mẻ, sinh động, rõ mồn một, đầy sức hấp dẫn, nghệ thuật.

Môngtexkiơ xây dựng Uzbêk thành một nhân vật phức tạp với tính cách phân đôi, vừa mâu thuẫn, vừa thống nhất. Uzbêk xuất hiện trước mắt chúng ta như một bạo chúa đối với đám đông tì thiếp ở hậu cung, và như một nhà "triết học Ánh sáng" khi tiếp xúc với nền văn minh châu Âu. Hai khía cạnh trong tính cách của Uzbêk không mâu thuẫn nhau mà là kết quả lôgic của địa vị, hoàn cảnh đặc biệt của Uzbêk được trình bày khá rõ trong một lá thư ông gửi cho bạn ít ngày sau khi rời xứ sở ra đi (Thư 8).

Hai mặt trong tính cách của Uzbêk quyện lấy nhau khá chặt chẽ, không phải chỉ trên những đường nét lớn mà ngay cả trong ít nhiều khía cạnh tâm lí khá tế nhị. Có thể nói, sự tương phản, gần như "xung đột" giữa phương Đông và phương Tây không chỉ xảy ra trong bối cảnh của hành động mà cả trong thế giới nội tâm của nhân vật. Uzbêk rơi vào tình huống ấy bị giằng xé đau đớn bởi vì vừa muốn vươn lên cái mới, vừa muốn bám lấy cái cũ, vừa muốn làm bạo chúa ở Ixpahan, vừa muốn làm nhà triết học Ánh sáng ở Pari.

Nhưng cũng phải nói thêm rằng cuốn tiểu thuyết ấy đồng thời cũng là một thiên luận văn xuất sắc. Tinh thần phê phán xã hội phong kiến của nhà văn – triết gia Môngtexkiơ hầu như thấm từng trang của tác phẩm, thông qua hai vị khách Ba Tư. Những chuyện xảy ra ở Ixpahan nếu tách riêng ra sẽ chẳng có ý nghĩa gì mấy. Nhưng vấn đề hoàn toàn khác đi nếu đặt nó vào trong khung cảnh chung của tiểu thuyết. Nhà văn phê phán chế độ chuyên chế, dù nó là ở phương Tây hay phương Đông. Hai câu chuyện khác nhau nhưng cùng một chủ đề ở Pari và ở Ixpahan bổ sung và tô đậm ý nghĩa cho nhau.

6. "ÊMIN HAY VỀ GIÁO DỤC"

Trong sự nghiệp sáng tác của Jăng Jăc Ruxô, *Êmin hay Về giáo dục* (Emile ou de l'éducation, 1762) là một tác phẩm độc đáo cả về nội dung lẫn hình thức thể loại. Đó là một thiên "luận văn tiểu thuyết" nội dung đề cập đến việc giáo dục một em bé tưởng tượng tên là Êmin từ khi mới ra đời cho đến lúc khôn lớn. Giai đoạn thứ nhất của quá trình giáo dục

bắt đầu từ khi em bé mới sinh cho đến khoảng hai, ba tuổi. Nhiệm vụ giáo dục chủ yếu là làm sao cho cơ thể em được phát triển theo tự nhiên. Khoảng từ bốn, năm tuổi đến mười hai tuổi là giai đoạn giáo dục cho Êmin một số nhận thức bước đầu, song không gò bó em, không thuyết lí và không ngại bỏ phí thời gian. Năm mười hai tuổi, em là một cậu bé lành mạnh, tráng kiện, nhanh nhẹn, vui sống. Từ mười hai đến mười lăm tuổi là giai đoạn Êmin được trang bị một số kiến thức khoa học, nhưng không phải học tập trong sách vở trừu tượng mà trong thực tiễn sinh động của cuộc đời và thiên nhiên. Đến năm mười lăm tuổi, em sẽ học một nghề lao động chân tay. Gia sư chọn cho em nghề thợ mộc. Từ mười sáu đến hai mươi tuổi, là giai đoạn giáo dục về đạo đức và tôn giáo. Lứa tuổi này có nhiều đam mê. Gia sư cần hướng chúng vào những tình cảm tự nhiên, tốt đẹp, biết yêu mến những người nghèo, biết thương xót những nỗi đau khổ của đồng loại. Êmin được tiếp xúc với tôn giáo tự nhiên thần. Cuối cùng, gia sư bố trí cho Êmin "tình cờ" gặp Xôphi, một cô gái nết na. Hai người yêu nhau. Trước khi cưới, Êmin đi du lịch hai năm để cho đạo đức và nghị lực được thử thách và cũng là để có dịp hiểu biết thêm về cách tổ chức chính trị ở một số quốc gia châu Âu.

Êmin hay Về giáo dục là một luận văn (traité) giàu tính chất tiểu thuyết. Đó là hình thức trung gian, là cái gạch nối giữa hai thể loại ấy, nếu như chưa muốn nói đó là một dạng tiểu thuyết ở Pháp trong thế kỉ XVIII. Đặc điểm ấy thể hiện trước hết ở sự kết hợp giữa hai kiểu tư duy trong tác phẩm : tư duy lôgic phù hợp với hình thức luận văn và tư duy bằng hình ảnh như trong tiểu thuyết. Rải rác từ đầu đến cuối tác phẩm, song song với hệ thống lập luận bắt đầu từ ý này đến ý khác là một loạt những cảnh nho nhỏ, sản phẩm của trí tưởng tượng phong phú và sáng tạo. Không thể phủ nhận *Êmin hay Về giáo dục* là một thiên luận văn, nhưng khi Ruxô chọn cho cậu học trò một cái tên cụ thể là Êmin và chọn cho Êmin một ông thầy cụ thể là Jăng Jăc thì luận văn không còn thuần tuý là luận văn nữa, mà đã chuyển dịch sang lĩnh vực tiểu thuyết. Jăng Jăc và Ruxô không hoàn toàn là một.

Dẫu sao, trước hết tác phẩm là một thiên luận văn về giáo dục chứ không phải là một tiểu thuyết luận đề. Ruxô quan niệm : "Tất cả đều hoàn hảo khi từ bàn tay Tạo hoá đi ra, tất cả đều suy thoái trong bàn tay con người". Mục đích của giáo dục, theo ông, là bảo tồn con người bẩm sinh tốt đẹp ấy. Nhiệm vụ của ông thầy không phải là nhồi nhét cho học trò của mình thật nhiều kiến thức, mà là giữ cho khối óc của em được trong trắng mãi như lúc ban đầu. Đó là quan điểm giáo dục "phủ định", có tính chất cực đoan, những biểu hiện tư tưởng phản kháng của nhà văn đối với xã hội phong kiến đương thời.

Tuy nhiên, nhà văn vẫn chủ trương là phải cung cấp cho con người những vốn liếng mới ngoài những gì Tạo hoá đã ban cho. *Êmin hay Về giáo dục* đưa ra được nhiều ý kiến sắc sảo khi nhà văn đề cập đến những biện pháp giáo dục cụ thể. Toát lên trong tác phẩm là phương châm giáo dục theo tự nhiên, nhẹ nhàng, thoải mái, không gò bó, phù hợp với lứa tuổi, tôn trọng nhân cách trẻ em, giáo dục trong thực tiễn sinh động, giáo dục văn hoá kết hợp với giáo dục lao động, giáo dục tri thức kết hợp với giáo dục tình cảm...

Trong hoàn cảnh thế kỉ XVIII, phương pháp giáo dục của Ruxô mang khí thế chiến đấu. Ông chủ trương giáo dục "theo phương châm tự do, vì mục đích của tự do", nhằm dạy cho các em biết sống và biết lẽ sống. Ngày nay, gạt bỏ các yếu tố cực đoan và ảo tưởng, những khía cạnh tích cực trong quan điểm giáo dục của Ruxô vẫn còn nguyên giá trị mới mẻ.

7. NHỮNG QUAN ĐIỂM MĨ HỌC CỦA ĐIĐƠRÔ

Điđơrô, nhà triết học duy vật, linh hồn của tập thể biên soạn *Bách khoa toàn thư*, người đề xuất thể loại kịch đram, tác giả của tiểu thuyết nổi tiếng *Cháu ông Ramô*, còn là một nhà mĩ học sắc sảo.

Ông không có những công trình mĩ học tập trung. Quan điểm mĩ học của ông xuất hiện rải rác đây đó, nhất là trong bộ phận nghiên cứu và phê bình nghệ thuật : *Các phòng triển lãm* (1759 - 1781), *Những tuỳ bút về hội hoạ* (1765), *Ý kiến ngược đời về diễn viên* (1770)...

Ông viết : "Cái thật, cái tốt và cái đẹp rất khăng khít với nhau". Như vậy, cái đẹp có liên quan với cái thật và với cái tốt. Giữa cái thật và cái tốt, yếu tố trước được ông xếp vào vị trí hàng đầu. Theo ông, cái thật là tiêu chuẩn cao nhất để đánh giá các tác phẩm nghệ thuật, và muốn đạt được cái thật, nghệ sĩ không được xa rời tự nhiên. "Nếu sự quan sát tự nhiên không phải là thị hiếu chủ đạo của nhà văn hoặc của nghệ sĩ, ta đừng trông chờ họ tạo nên được cái gì đáng giá cả". Tính chân thật của tác phẩm bị tổn hại vì nghệ sĩ thiếu hiểu biết tự nhiên đã đành, cố tình nhắm mắt làm trái với tự nhiên lại càng vô lí. Việc quan sát tự nhiên không những cần thiết đối với nghệ sĩ mà còn cần thiết cả đối với nhà phê bình. Ông nhấn mạnh : "Kinh nghiệm và học hỏi, đấy là những điều tiên quyết của cả người làm ra lẫn người bình phẩm".

Tuy nhiên Điđơrô không hề đồng nhất cái thật trong tự nhiên với cái thật trong nghệ thuật. Ông viết : "Cái đẹp chỉ là cái thật được nâng lên bởi những tình huống có thể có nhưng hiếm hoi và kì diệu". Đó là lí do buộc nghệ sĩ phải chú ý đến nguyên tắc *lựa chọn*. Điđơrô cũng không hoàn toàn nghĩ rằng cái đẹp đồng nhất với cái thật đã được lựa chọn và

tác phẩm nghệ thuật là bản sao của tự nhiên. Ông đã phân biệt cái thật với cái giống như thật và "cái thật của tự nhiên là cơ sở của cái giống như thật của nghệ thuật". Ông hiểu rằng "sự bắt chước tự nhiên một cách hết sức chính xác sẽ khiến cho nghệ thuật nghèo nàn, nhỏ mọn, ti tiện". Quan niệm ấy sẽ dẫn đến chỗ phân biệt được tính chính xác với tính chân thực mở đường cho sự xuất hiện của chủ nghĩa hiện thực về sau.

Giống như khi nói về cái thật và cái đẹp, Điđơrô quan niệm rằng nếu ta thêm vào cái tốt một tình huống hiếm có, chói lọi nào đấy thì cái tốt sẽ đẹp. Mà cái tốt thì lại liên quan đến cái hữu ích. "Cái tốt chỉ là cái hữu ích được nâng lên bởi những tình huống có thể và kì diệu". Vấn đề có liên quan đến tính mục đích của nghệ thuật. Trong quan niệm nghệ thuật của Điđơrô, cái tốt bao hàm một ý nghĩa khá rộng. Trước hết cái tốt là cái đạo đức. "Hội hoạ có điểm này chung với thơ ca (...) chúng cần phải có phong hoá". Cao hơn đạo đức, cái tốt còn là cái "tư tưởng lớn". Theo ông, "không có tư tưởng lớn, người ta chẳng làm nên được cái gì đáng giá". Điđơrô đã hướng mục đích của nghệ thuật về phía những chân trời xã hội và chính trị rộng lớn hơn. Ông đòi hỏi nghệ thuật phải trở thành một thứ vũ khí đấu tranh cho tiến bộ xã hội, cho sự thắng lợi của tư tưởng *Ánh sáng*.

Quan điểm mĩ học của Điđơrô có tính chiến đấu rõ rệt trong hoàn cảnh nền nghệ thuật của cung đình ở thời buổi suy vong tìm mọi cách để che đậy, xa rời thực tế và chỉ xem mình như một thứ giải trí. Điđơrô còn cắm một cái mốc của mĩ học duy vật khi ông định nghĩa : "Tôi gọi là *đẹp* ở bên ngoài tôi, mọi thứ chứa đựng trong bản thân nó những gì gợi lên trong trí tuệ của tôi ý niệm về những mối tương quan và *đẹp* đối với tôi, mọi thứ gợi lên ý niệm ấy. Vậy nhận thức về những mối tương quan là nền tảng của *cái đẹp* ; chính là nhận thức về những mối tương quan mà người ta đã gọi trong các ngôn ngữ bằng vô số tên khác nhau, tất cả chỉ biểu thị những loại *đẹp* khác nhau". Khác với các nhà mĩ học trước kia từ Platông, Xanh Ôguyxtanh đến Đuybôx... giải thích nguồn gốc cái đẹp một cách duy tâm, Điđơrô gắn cái đẹp với những mối tương quan, chúng tồn tại trong thế giới hiện thực.

IV – "SỰ CÙNG KHỔ ĐỨC" VÀ ĐẶC ĐIỂM VĂN HỌC ĐỨC

1. NƯỚC ĐỨC THẾ KỈ XVIII

Nếu như ở Anh, cách mạng tư sản nổ ra sớm hơn thì ở Đức, tình hình kinh tế và xã hội lại lạc hậu và phát triển chậm chạp hơn nhiều. Vào

thời kì này, trong khi Anh và Pháp đã trở thành những quốc gia tập trung từ lâu thì Đức vẫn còn là nước phong kiến cát cứ gồm 360 công quốc nhỏ bé, trong khi "ở Anh và Pháp chế độ phong kiến đã bị một giai cấp tư sản giàu và mạnh tập trung trong các thành thị lớn, nhất là thủ đô, phá huỷ hoàn toàn, hoặc thu hẹp lại ở mấy hình thức không nghĩa lí gì như ở Anh, thì ở Đức, giai cấp quý tộc phong kiến vẫn còn giữ được những đặc quyền cũ của nó"(1).

Giai cấp tư sản Đức thời kì này còn quá yếu ớt, bạc nhược, không có được tinh thần phản kháng và tính chiến đấu như giai cấp tư sản Pháp và Anh. Bóng dáng cuộc cách mạng tư sản ở Đức còn rất mờ mịt. Ăngghen viết : "Đấy chỉ là một đống thối tha và đang tan rã một cách đáng tởm. Không một ai cảm thấy được thoải mái cả... ; một tình trạng bất bình chung đã xảy ra khắp trong nước... Mọi cái đều đã mục nát, lung lay, sắp sụp đổ, và ngay cả đến một tia hi vọng về sự thay đổi có lợi cũng không có nữa, thậm chí trong nước cũng không đủ sức quét sạch những thây ma độc hại của các chế độ đã bị diệt vong"(2). Tình trạng ấy, Ăngghen gọi là "sự cùng khổ Đức".

Do đặc điểm lịch sử ấy nên sắc thái của phong trào Ánh sáng Đức không giống với các nước khác. Việc chuẩn bị về tư tưởng cho quần chúng tiến lên đánh đổ chế độ phong kiến chưa phải là nhiệm vụ bức thiết nhất. Một yêu cầu khác nổi lên hàng đầu là đánh thức tinh thần dân tộc trong nhân dân, góp phần vào sự nghiệp thống nhất dân tộc. Về phương diện này, các nhà văn Đức thế kỉ này đã thực hiện một cách xuất sắc. Nỗ lực của các nhà văn, nhà thơ từ Gôtset đến Lexinh, từ Bôtme đến Gơt đều tập trung vào việc đấu tranh để xây dựng nền văn học dân tộc.

Tính chất chống phong kiến trong văn học Đức thế kỉ này thể hiện chủ yếu ở phương diện đó. Ta ít gặp tính chất chiến đấu sôi sục, mang đậm màu sắc chính trị như trong văn học Pháp cùng thời kì.

2. TỪ GÔTSET ĐẾN KLÔPXTÔC

Gôtset (J.C.Gottsched, 1700 – 1766) là người có những đóng góp đầu tiên vào việc xây dựng nền văn học dân tộc mới của nước Đức. Ông là nhà văn và là giáo sư văn học tại trường đại học Laixich. Cống hiến to lớn nhất của ông là góp phần xây dựng một ngôn ngữ văn học dân tộc và làm trong sáng ngôn ngữ Đức. Tình trạng ngôn ngữ lộn xộn, thiếu trong sáng, đầy rẫy những tiếng địa phương không thống nhất, chính là những trở ngại trong công cuộc xây dựng nền văn học dân tộc. Cần phải

---

(1) Ăngghen : *Cách mạng dân chủ tư sản Đức*, Khoa học, Hà Nội, 1963, tr. 174.

(2) Mác, Ăngghen : *Về văn học và nghệ thuật*, Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 193.

thanh toán tình trạng ấy để mở đường cho sự phát triển của văn học nước nhà, và đó là công lao của Gôtset.

Trong thơ ca Đức thời bấy giờ thịnh hành lối văn học barôc coi nhẹ nội dung, tính tư tưởng và những vấn đề xã hội của tác phẩm văn học, đồng thời chú ý một cách quá đáng đến hình thức. Gôtset chống lại khuynh hướng ấy và đem đối lập nó với những nguyên tắc sáng tác của chủ nghĩa cổ điển Pháp. Ông đặc biệt quan tâm đến sân khấu, dịch tác phẩm của Cornây và Raxin, các nhà bi kịch cổ điển Pháp, sang tiếng Đức, xem đó là mẫu mực để noi theo. Ở đây, trong cái ưu điểm của Gôtset cũng có cả nhược điểm : ông chưa xuất phát từ chính mảnh đất dân tộc trong khi đấu tranh để xây dựng nền văn học mới. Nhiều nhà văn khác sẽ khắc phục được nhược điểm ấy của ông.

Bôtme (J.J. Bodmer, 1698 - 1783) và Braitinhgơ (1701 - 1776), cả hai đều là giáo sư trường đại học Zuyrich, và đứng đầu trường phái Thuỵ Sĩ đối lập với trường phái Laixich của Gôtset. Hai ông phê phán khuynh hướng mô phỏng các nhà văn Pháp của Gôtset và chủ trương văn học phải trở về với truyền thống thơ ca dân gian và thơ ca cổ của nước Đức. Hai ông đã góp phần không nhỏ vào việc thức tỉnh ý thức dân tộc của người Đức và cải cách văn học Đức theo hướng dân tộc hoá.

Nếu như Gôtset, Bôtme, Braitinhgơ chủ yếu là các nhà nghiên cứu, lí luận đấu tranh trên các lĩnh vực mĩ học và phê bình văn nghệ ở nửa đầu thế kỉ, thì từ sau 1750, trên văn đàn nổi lên tên tuổi của Klôpxtôc, (F. Klopstock, 1724 - 1803), nhà thơ Đức đầu tiên được đông đảo quần chúng yêu thích. Bằng sáng tác của mình, ông đã tiếp tục con đường của Bôtme và Braitinhgơ mở ra trên bình diện lí luận. Ông rất chú ý đến những truyền thống dân tộc và lịch sử dân tộc. Bản trường ca *Mexiat* của ông gồm hai mươi khúc ca, viết từ 1748 đến 1773, mặc dầu còn nhiều thiếu sót, nhưng đã có tiếng vang rộng lớn. Bôtme coi *Mexiat* là dấu hiệu sự thức tỉnh của nền văn học dân tộc.

Khi cách mạng Pháp bùng nổ, Klôpxtôc là người Đức đầu tiên đã làm thơ ca ngợi. Không phải ngẫu nhiên, ngày 10. VIII. 1792, Hội nghị Quốc ước tặng ông danh hiệu công dân của nước Cộng hoà Pháp.

Những vần thơ sôi nổi tinh thần giải phóng và chào mừng cách mạng Pháp của Klôpxtôc đánh dấu bước đầu triển khai nhiệm vụ thứ hai của phong trào Ánh sáng Đức.

3. LEXINH

Hai nhiệm vụ của phong trào Ánh sáng Đức được kết tinh một cách đặc sắc trong sự nghiệp của Lexinh (G.E. Lessing, 1729 - 1781), nhà tư

tưởng, nhà phê bình văn học, nhà văn, nhà thơ, nhà soạn kịch danh tiếng. *Những bức thư về nền văn học hiện đại* (1759 – 1765), *Laocôôn hay về giới hạn của hội hoạ và thơ ca* (1766), *Kịch trường Hămbuôc* (1767 – 1769) là những công trình có giá trị lí luận văn học và tính chiến đấu cao.

Lexinh xuất phát từ thế giới quan duy vật, kịch liệt phê phán tất cả các khía cạnh thuộc hệ tư tưởng của chế độ phong kiến Đức. Ông đánh giá cao vai trò của văn học trong sự nghiệp đấu tranh chính trị, quan niệm văn học trước hết là vũ đài tranh đấu, nên dồn mọi sức lực của mình vào lĩnh vực ấy.

Lexinh hoạt động không mệt mỏi để xây dựng nền văn học dân tộc của Đức. Bước lên văn đàn đúng vào lúc có hai trường phái Gôtset và Bôtmê đối lập nhau, Lexinh không tham gia trường phái nào, nhưng ông chống lại quyết liệt khuynh hướng mô phỏng chủ nghĩa cổ điển Pháp của Gôtset. Ông kêu gọi các nhà văn quay về với những truyền thống dân tộc, nhân dân và theo đuổi mục đích ấy trong suốt cuộc đời hoạt động của mình.

Kịch trường Hămbuôc là tập chuyên san gồm 104 số do Lexinh viết và có giá trị như bản tuyên ngôn của phong trào Ánh sáng Đức. Tập chuyên san chứa đựng nhiều luận điểm chính của ông đối với việc xây dựng nền sân khấu Đức nói riêng và nền văn học Đức nói chung. Theo ông, sân khấu là phương tiện quan trọng nhất để giáo dục quần chúng, thức tỉnh ý thức dân tộc của người Đức ; sân khấu phải góp phần vào sự nghiệp xây dựng quốc gia, thống nhất dân tộc. Sân khấu cũng còn có nhiệm vụ thức tỉnh tinh thần đấu tranh giải phóng của nhân dân khỏi ách phong kiến. Ông chống lại sự mô phỏng chủ nghĩa cổ điển Pháp, ngoài lí do dân tộc, còn vì chủ nghĩa cổ điển Pháp hướng về nền quân chủ chuyên chế. Ông chủ trương văn học phải hướng về nhân dân, phải đưa lên sân khấu những nhân vật bình dân với tất cả tư tưởng, tình cảm và phẩm chất của họ. Lexinh cũng góp công sức vào việc xây dựng khoa mĩ học duy vật. Ông đề xuất phải miêu tả nhân vật gắn bó với môi trường xã hội, phải xây dựng những mâu thuẫn trong kịch căn cứ vào những mâu thuẫn có thật trong đời sống xã hội. Cùng với Điđơrô ở Pháp, ông là người mở đường cho chủ nghĩa hiện thực.

Lexinh đem thể hiện những luận điểm của ông trong nhiều vở bi kịch, hài kịch mà tiêu biểu nhất là *Êmilia Galôtti* (1772). Nàng Êmilia đang chuẩn bị làm lễ cưới với nam tước Appiani thì công tước Gôngzagô, tên chúa phong kiến khét tiếng tàn bạo, đem lòng say đắm và tìm cách chiếm đoạt. Hắn không từ một thủ đoạn nào để thoả mãn dục vọng, kể cả sai tay chân đón đường giết chết Appiani và bắt Êmilia đưa về lâu đài. Cuối

cùng, cha của Êmilia phải tự tay mình đâm chết con gái để bảo toàn trinh tiết cho nàng. Vở kịch hừng hực khí thế chiến đấu, công khai đưa lên sân khấu hình ảnh một tên cầm đầu Nhà nước phong kiến xấu xa, tàn ác.

Lexinh được đánh giá là người sáng lập ra ngành sân khấu Đức, và khái quát hơn, cha đẻ của nền văn học dân tộc mới của nước Đức.

4. BÃO TÁP VÀ XUNG KÍCH

Đến khoảng năm 1770, ở Đức xuất hiện trào lưu văn học mang tên *Bão táp và xung kích* (Sturm and Drang), do một số nhà văn, nhà thơ trẻ ở nhiều thành phố khác nhau trên toàn nước Đức gặp gỡ nhau ở thành phố Xtơraxbua và thành lập.

Các tác gia trong trào lưu viết những tác phẩm mang tính chất quần chúng rộng rãi, biểu lộ thái độ bất bình đối với hoàn cảnh xã hội nước Đức thời bấy giờ, những tác phẩm sôi nổi tinh thần đấu tranh cho quyền lợi của những tầng lớp nhân dân bị áp bức.

Bão táp và xung kích là giai đoạn phát triển cao của phong trào Ánh sáng ở Đức. Tên gọi của trào lưu nói lên đầy đủ tinh thần chiến đấu sục sôi, tuy nó không phải là một tổ chức chính trị, cũng không phải là một phong trào cách mạng. Tuy nhiên, nó cũng bộc lộ nhiều nhược điểm. Đó chỉ là một trào lưu tự phát trong văn học. Các tác giả phản kháng tình trạng xã hội phong kiến thối nát, trì trệ, nhưng lại chưa nhìn ra con đường thay đổi nó như thế nào. Nhiều người phản kháng chỉ để phản kháng, thậm chí có khi sự phản kháng lại mang mầu sắc phẫn nộ vô chính phủ.

Mặc dầu có thiếu sót và chỉ tồn tại trong một thời gian không lâu, khoảng hai mươi năm, trào lưu *Bão táp và xung kích* đã mở ra một giai đoạn mới trong văn học Đức. Sau khi trào lưu này tàn lụi, văn học Đức bước vào giai đoạn cổ điển chủ nghĩa, chậm hơn một thế kỉ so với chủ nghĩa cổ điển Pháp, và tính chất cũng khác.

Trào lưu *Bão táp và xung kích* nổi lên những cây bút sau đây : Hecđe (J.G. Herder, 1744 – 1803) là nhà lí luận của trào lưu ; công trình nghiên cứu của ông nhan đề *Sự giống nhau giữa nghệ thuật thơ ca Anh và Đức*, nêu lên nhiều vấn đề lí luận liên quan đến văn học và ngôn ngữ học, có giá trị mở đường cho nền văn học mới. Klinghe (F. Klinger, 1752 – 1831) là tác giả vở kịch *Bão táp và xung kích* ; nhan đề của vở kịch đã được chọn làm tên chung của trào lưu. Lenxơ (1751 – 1792) là một nhà thơ mắc bệnh điên, qua đời khi mới bốn mươi mốt tuổi, nhưng được coi là một thiên tài độc đáo ; ông quan niệm nhà thơ chân chính, không sáng

tác tuỳ theo trí tưởng tượng mà sáng tác theo lập trường. Subac (1739 – 1791) là một nhà thơ đấu tranh bất khuất nên đã bị tù mười năm ròng rã. Buôcgơ (G.A.Burger, 1747 – 1784) cũng là một nhà thơ, ông đã từng lên tiếng chào mừng cách mạng Pháp và khuyên nhân dân Đức đừng đi làm lính đánh thuê để bỏ xác cho quyền lợi của bọn vua chúa, quý tộc và thầy tu.

Tham gia trào lưu *Bão táp và xung kích*, còn phải kể đến Gơt và Sile thời trẻ, những tên tuổi làm vẻ vang cho văn học Đức thế kỉ XVIII.

5. SILE

Bên cạnh Gơt, nhà thơ, nhà văn lớn nhất của Đức trong ba mươi năm cuối thế kỉ XVIII và ba mươi năm đầu thế kỉ XIX (xem chương IV), Sile (F. Schiller, 1759 – 1805) là nhà văn đã có cống hiến rất nhiều cho cuộc đấu tranh của nhân dân Đức, tuy cuộc đời của ông ngắn ngủi không đầy bốn mươi sáu năm.

Sile say mê văn học, nghệ thuật và chịu ảnh hưởng của trào lưu *Bão táp và xung kích*. Ngay từ khi còn ngồi trên ghế nhà trường, ông đã ấp ủ giấc mộng "viết một cuốn sách mà bọn đao phủ sẽ lập tức đốt đi". Cuốn sách ấy là vở kịch. *Những tên cướp* (1781). Cac Morơ, nhân vật chính không phải là một tên cướp bình thường. Chàng chán ghét thời đại mình đang sống vì trong đó chỉ thấy toàn những cái ti tiện, nhỏ nhen, chàng lên án thói tham lam ích kỉ của các giai cấp thống trị, chàng ước mơ lật đổ bạo chúa, thiết lập nền cộng hoà. Cac Morơ thực chất là một nhân vật "nổi loạn" chính trị, một thanh niên khảng khái đã công khai tuyên bố chống lại toàn bộ xã hội như lời nhận xét của Ăngghen. Tuy nhiên, sự phản kháng của Cac Morơ mang màu sắc sự nổi loạn cá nhân. Đây là hạn chế chung của nhiều nhà văn trong trào lưu *Bão táp và xung kích*.

Âm mưu và tình yêu (Kabale und Liebe) (1784) là một kiệt tác của Sile. Vở kịch trình bày mâu thuẫn giữa hai lực lượng trong xã hội thời bấy giờ. Một bên là công tước, tể tướng Phôn Vante, tên thư kí Uôm, gã nguyên soái Phôn Can những con người của thế giới cung đình, mang nặng tính chất xấu xa hủ bại, những mưu mô tính toán nhỏ nhen, tội lỗi. Bên kia là hai vợ chồng nhạc công Mile và cô con gái Luizơ, những người dân thường, lương thiện, ngay thẳng, nạn nhân của tình trạng xã hội ấy. Vở kịch đã vẽ ra trước mắt khán giả những mâu thuẫn xã hội có thực, nên khi ra mắt công chúng đã gây chấn động dư luận.

Âm mưu và tình yêu cũng như các vở kịch khác của Sile đều có tính khuynh hướng rõ rệt. Ăngghen đánh giá *Âm mưu và tình yêu* là vở kịch có khuynh hướng chính trị đầu tiên ở Đức.

Sile còn viết nhiều vở kịch khác như *Đông Caclôx* (1787), *Valenxtên* (1796 - 1799), *Mari Xtuya* (1800), *Vinhem Ten* (1804).

Về phương diện nghệ thuật, bên cạnh những ưu điểm của Sile, các nhân vật của ông thường trở thành cái loa phát ngôn những tư tưởng của chính tác giả và thiếu cuộc sống nội tâm phong phú. Những đặc điểm ấy tạo nên cái mà Ăngghen gọi là "Sile hoá" trong việc xây dựng tính cách nhân vật kịch. Các nhân vật của ông có tính khái quát cao, nhưng thiếu tính cá biệt hoá sâu sắc. Trong thư gửi Laxan ngày 18. V. 1859, Ăngghen viết : "Theo ý tôi thì kịch không được vì cái lí tưởng mà quên cái hiện thực, không được vì Sile mà quên Sêcxpia"(1).

---

(1) Mac, Ăngghen : *Về văn học và nghệ thuật*, sđd, tr. 321.



ĐENIƠN ĐIFÔ
(1660 - 1731)

CHƯƠNG HAI

ĐENIƠN ĐIFÔ

(Daniel Defoe, 1660 - 1731)

Đeniơn Đifô là một trong những nhà văn Anh có tiếng tăm nhất của thế kỉ XVIII. Tiểu thuyết *Rôbinxơn Cruxô* của ông từ khi mới xuất bản cho tới ngày nay luôn luôn được độc giả yêu mến và trở thành một đóng góp quý báu vào kho tàng văn học tiến bộ của loài người.

I - CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP VĂN CHƯƠNG

1. MỘT CHUỖI DÀI NHỮNG BƯỚC THĂNG TRẦM

Cuộc đời của Đifô là một chuỗi dài những bước thăng trầm, những cuộc phiêu lưu chẳng khác gì cuộc đời các nhân vật trong tiểu thuyết của ông.

Đ. Đifô sinh ở Luân Đôn vào khoảng tháng Chín năm 1660 trong một gia đình theo Thanh giáo. Cha ông là Jêm Fô kinh doanh trong ngành thịt và nến. Năm 1703, nhà văn đổi họ Fô thành Đifô[1]. Người ta không rõ nguyên nhân nào đã thúc đẩy ông thêm dấu hiệu của quý tộc Pháp vào tên họ như vậy.

Ngay từ khi còn nhỏ Đifô được gia đình gửi đến trường học do Mortơn lập ra ở vùng phụ cận Luân Đôn để chuẩn bị sau này trở thành mục sư. Đó là trường học của những người theo phái li khai (dissidents) không thừa nhận giáo lí của Giáo hội chính thống ở Anh thời bấy giờ. Điều đó

(1) Có tài liệu viết "Defoe", có tài liệu viết rời "De Foe".

không có gì lạ vì tín ngưỡng của Jêm Fô ngả theo Thanh giáo, một hình thức của đạo Canvanh khi truyền vào nước Anh, và mâu thuẫn gay gắt với Giáo hội chính thống ở Anh là phù hợp với quyền lợi của giới công thương dưới thời phục hồi vương triều Xtuya (1660 – 1688) thời kì có tính chất phản động về phương diện chính trị.

Tuy nhiên, Đifô không muốn đi theo con đường gia đình đã lựa chọn để trở thành mục sư. Theo học được vài năm, ông rời bỏ nhà trường của Mortơn để dấn thân vào con đường kinh doanh, khi thì làm nghề buôn bán mũ áo, khi thì làm đại lí xuất khẩu vải vóc và nhập khẩu rượu vang, khi thì mở xưởng sản xuất ngói... Có những lúc làm ăn phát đạt giàu to, nhưng cũng lắm khi thua lỗ sạch túi. Trên bước đường kinh doanh, ông đã đặt chân đến nhiều nước ở lục địa như Pháp, Italia, Đức và nhất là Tây Ban Nha, Bồ Đào Nha. Năm 1683, ông trở về nước mở cửa hiệu tạp hóa, năm sau lập gia đình và tiếp tục công việc kinh doanh cho mãi đến lúc về già. Đầu óc kinh doanh và những bước thăng trầm của Đifô là hình ảnh thu nhỏ của giai cấp tư sản Anh vào những năm cuối thế kỉ XVII sau khi vương triều Xtuya bị lật đổ.

Đifô cũng tham gia không kém sôi nổi vào các hoạt động chính trị tiến bộ của thời đại. Hoạt động kinh doanh và hoạt động chính trị quyện chặt lấy nhau tạo nên tính cách của Đifô và chi phối ngòi bút sáng tác của ông. Trong lĩnh vực chính trị, ông cũng trải qua nhiều phen thành bại.

Năm 1685, vua Saclơ II thuộc vương triều Xtuya qua đời. Em trai là Jăc II lên nối ngôi, muốn khôi phục đạo Cơ đốc ở Anh và thực hiện chế độ quân chủ chuyên chế theo gương thế kỉ XVII ở Pháp. Xu hướng chống đối nổi lên mạnh mẽ trong hàng ngũ giai cấp tư sản ở Nghị viện. Họ liên kết với quận công Mơnmao, con hoang của Saclơ II và là người theo đạo Tin lành nên bị trục xuất khỏi nước Anh, để tổ chức một cuộc nổi dậy chống lại triều đình. Đifô đã tham gia vào cuộc nổi dậy đó. Cuộc nổi dậy không thành công. Mơnmao bị hành quyết, sau đó diễn ra những vụ đàn áp hết sức khốc liệt, Đifô phải trốn tránh một thời gian dài. Có ý kiến cho rằng nhà văn đã thay đổi tên họ vào lúc đó để đánh lạc hướng các cuộc truy nã chứ không phải vào năm 1703.

Năm 1688, Uyliam Orêngiơ, người Hà Lan, con rể của Jăc II, đã lật đổ vương triều Xtuya, và được tôn lên làm vua nước Anh. Đó là một sự kiện lịch sử có tính chất tiến bộ. Đifô đã gia nhập đạo quân của Uyliam lúc Uyliam vừa đổ bộ lên bờ biển nước Anh. Sau khi cuộc cách mạng thắng lợi, Đifô quay về với công việc buôn bán, đồng thời dùng ngòi bút ủng hộ một cách nhiệt tình các chính sách của nhà vua đại diện cho khuynh hướng tư sản ấy. Đây là đoạn đường may mắn trong cuộc đời của nhà văn.

Uyliam mất năm 1702, nữ hoàng Annơ lên nối ngôi, bao che cho các thế lực phản động, thù ghét những người theo Thanh giáo. Bà âm mưu khôi phục hoàn toàn vương triều Xtuya và đạo Cơ đốc, gạt bỏ những thành quả tiến bộ do Uyliam đem lại trong thời gian ngắn ngủi mười ba năm cầm quyền. Cuộc đời của nhà văn chuyển qua một giai đoạn đầy khó khăn. Ông dùng ngòi bút chống lại các chính sách phản động. Tháng Giêng năm 1703, chính quyền ra lệnh bắt giam Điphô. Ông bị đưa ra toà, bị kết án đem bêu ba lần trước công chúng. Trong khi chờ đợi thi hành bản án, ông viết *Ca ngợi đài bêu* (1703) nói lên lòng tự hào đối với số phận của mình. Tác phẩm lan truyền rất nhanh trong bạn bè và nhân dân. Ông bị đem bêu tại một quảng trường ở thành phố Luân Đôn vào các ngày 29, 30, 31 tháng VII năm 1703. Nhưng trái ngược với ý muốn của nhà cầm quyền, ba hôm đó biến thành những ngày vinh quang của tác giả. Quần chúng kéo đến đông nghịt, tung hoa lên đài bêu, quàng vòng nguyệt quế lên vai ông.

Sau những ngày sôi nổi ấy, Điphô dần dần ngả về phía chính quyền. Cuộc đời ông chuyển qua một bước ngoặt. Ông nhận làm một số nhiệm vụ bí mật do thủ tướng Haclây giao cho. Haclây là người thuộc đảng Tôri. Sau khi Haclây bị đổ, nhà văn tiếp tục nhận nhiệm vụ bí mật phục vụ đảng Uygơ. Nhiều người dị nghị thái độ của Điphô ngả nghiêng từ đảng này sang đảng khác, phục vụ bất cứ phe nào miễn rằng đó là phe cầm quyền. Ở đây có lí do sâu xa. Uygơ tự xem mình là những người thừa kế giai cấp tư sản cách mạng thời kì Crômoen. Tôri đại diện cho khuynh hướng bảo thủ của tầng lớp quý tộc phong kiến. Tuy nhiên, về căn bản hai đảng ấy không khác nhau nhiều lắm. Theo cách nói của Mac, Uygơ là "đại diện quý tộc của tư sản, của giai cấp trung lưu kĩ nghệ và thương mại"[1]. Sự đấu tranh giữa hai đảng ấy, xét cho đến cùng, chẳng qua chỉ là sự tranh giành quyền lợi. Thực chất cả hai đều chẳng quan tâm đến lợi ích của nhân dân. Đảng nào lên cầm quyền thì cũng thế thôi. Điphô hiểu rõ điều ấy.

Song, dù thế nào đi nữa thì năm 1703 với sự kiện bị lên đài bêu cũng là kết thúc giai đoạn anh hùng trong cuộc đời hoạt động chính trị của nhà văn. Quãng đời về sau không còn trong sáng như trước.

Mấy năm cuối đời, Điphô sống trong cảnh túng thiếu, bệnh tật. Ông mất ngày 26. IV. 1731.

2. MỘT NGÒI BÚT KHÔNG BIẾT MỆT MỎI

Có thể nói hầu hết các sự kiện lớn xảy ra ở Anh và một phần nào ở cả châu Âu trong giai đoạn cuối thế kỉ XVII đầu thế kỉ XVIII chúng ta đều có thể tìm thấy tiếng vang trực tiếp trong sự nghiệp sáng tác đa

---

(1) Dẫn theo Artamonov và Grazdanskaia, sđd, tr. 21.

dạng gồm một số tiểu thuyết, những bài văn đả kích, những tác phẩm luận bàn về các vấn đề chính trị, kinh tế....

Khi Uyliam Orêngiơ lên ngôi vua, phe chống đối viện lí do Uyliam là người nước ngoài để không tán thành chính quyền mới. Họ rêu rao không đúng nòi người Anh thì không thể làm vua nước Anh. Điphô bác luận điệu ấy bằng thơ châm biếm *Người Anh đúng nòi* (1701). Ông nêu lên bất cứ một dân tộc nào cũng là sự pha trộn của nhiều dòng máu khác nhau trong trường kì lịch sử. Dân tộc Anh càng như thế vì quốc gia Anh được thành lập là do kết quả của một quá trình những người La Mã, người Saxon, người Đan Mạch, người Normân... kế tiếp nhau chinh phục mấy hòn đảo của Anh quốc. Khái niệm "người Anh đúng nòi" chỉ là tưởng tượng ! Ông chế giễu bọn quý tộc Anh vênh vang hão về dòng dõi lâu đời. Phẩm chất của một con người đâu phải ở cái danh hiệu thừa hưởng được của ông cha mà ở chỗ người đó có làm những công việc hữu ích cho xã hội hay không. *Người Anh đúng nòi* toát lên tinh thần dân chủ chống phong kiến, xuất hiện kịp thời và có tiếng vang rộng rãi trong quần chúng. Uyliam Orêngiơ rất hài lòng về tác phẩm ấy, ban thưởng cho Điphô và quan tâm giúp đỡ ông.

Cũng trong thời gian này, ông còn cho xuất bản tác phẩm *Khảo luận về các dự án* (1697), đề xuất nhiều dự án cải cách tiến bộ thuộc các lĩnh vực khác nhau. Ông kêu gọi mở các nhà ngân hàng, thành lập các hội bảo hiểm, các quỹ tiết kiệm, mở trường học cho phụ nữ. Ông đề nghị thành lập ở Luân Đôn một viện hàn lâm và thi hành những biện pháp để làm cho ngôn ngữ Anh được trong sáng. Tiếc thay Uyliam Orêngiơ qua đời nên những dự án của Điphô không thực hiện được.

Cuộc đời khó khăn của Điphô sau khi nữ hoàng Annơ lên ngôi không ngăn cản được ông tiếp tục hướng đi của mình. Ông xuất bản *Tạp chí những vấn đề của Pháp và toàn thể châu Âu* từ 1704 đến 1713. Núp dưới danh nghĩa các chuyện xảy ra ở nước ngoài, tác giả gián tiếp đề cập đến những vấn đề nội tình nước Anh. Tạp chí ra mắt mỗi tuần hai lần, do một mình ông đảm nhận mọi công việc, từ chủ bút đến biên tập. Sau năm 1713, tờ *Tạp chí* kể trên đổi tên thành *Metcato*. Những vấn đề về mở rộng thương mại, phát triển kinh tế... được ông đặc biệt quan tâm. Nhiều tác phẩm lần lượt xuất hiện : *Khái quát lịch sử thương mại, đặc biệt mối quan hệ của nó với nền thương mại Anh* (1713), *Khái quát lịch sử những phát minh và cải tiến, đặc biệt trong các lĩnh vực lớn thương mại, hàng hải, canh nông* (1725 - 1726). Tác phẩm *Vòng quanh khắp đảo Anh quốc* (1724 - 1727) mô tả chi tiết những quyền lợi kinh tế của đất nước. Với các tác phẩm *Người thương nhân Anh toàn diện* (1725 - 1727), *Nhà quý phái Anh toàn diện* (xuất bản năm 1890), Điphô đã kín đáo đánh vào cái đặc quyền văn học mà chế độ phong kiến dành cho giới quý tộc ; người thương nhân Anh lúc này phải đồng thời trở thành người có trình độ văn hoá...

Những tác phẩm trên trở thành tiếng nói của giai cấp tư sản Anh thế kỉ Ánh sáng. Đifô dưới góc độ này, xuất hiện như một nhà văn Ánh sáng.

Dưới triều nữ hoàng Annơ, các thế lực tôn giáo chính thống được sự bao che bắt đầu mở chiến dịch đàn áp những người theo Thanh giáo. Những kẻ cuồng tín công khai kêu gọi tàn sát những người theo phái li khai. Đifô liền tung ra một tập sách nhỏ không kí tên nhan đề : *Cách tiêu diệt bọn li khai nhanh gọn nhất* (1702). Tác giả làm ra vẻ đứng về phía Giáo hội chính thống kêu gọi thẳng tay giết chết những ai không chịu thần phục. Thực ra dụng ý của ông hoàn toàn ngược lại : ông bênh vực những người theo Thanh giáo và vạch trần tính chất dã man tàn bạo của Giáo hội. Nhưng dụng ý ấy hết sức kín đáo khiến cho lúc đầu, khi tập sách mới xuất hiện, một số kẻ đứng về phía Giáo hội chính thống tỏ ra rất thích thú, trong khi đó không ít người theo Thanh giáo hoang mang lo lắng chờ đợi những cuộc tàn sát đẫm máu. Đifô liền viết *Giải thích "Cách tiêu diệt nhanh gọn nhất"* để trình bày rõ ý định của ông. Tuy lần này, nhà văn cũng không kí tên, nhưng mọi người đã đoán biết tác giả *Cách tiêu diệt bọn li khai nhanh gọn nhất* là ai. Chính quyền và Giáo hội cũng hiểu rõ hơn ai hết tính chất nguy hại của tác phẩm nhỏ bé ấy đối với họ. Đấy chính là lí do trực tiếp khiến ông bị bắt giam năm 1703 và bị kết án lên đài bêu đã nói ở trên.

Đifô bước vào thể loại tiểu thuyết khá muộn. Năm 1719 khi đã năm mươi chín tuổi, ông mới xây dựng cuốn tiểu thuyết đầu tiên : *Rôbinxơn Cruxô*. Liên tiếp sau đó là một số cuốn khác : *Thủ lĩnh Xingơntơn* (1720), *Môn Flandơc* (1722), *Đại tá Jăc* (1722), *Á Rôxana* (1724)... Những tác phẩm ấy nhanh chóng đưa đến cho Đifô vinh quang thực sự, nhất là *Rôbinxơn Cruxô*. Ông được đánh giá là một trong những người sáng lập ra nền tiểu thuyết của Anh và của cả châu Âu.

II - "RÔBINXƠN CRUXÔ"

1. TỪ CÂU CHUYỆN THẬT ĐẾN TIỂU THUYẾT

Cuộc đời và những truyện phiêu lưu kì lạ của Rôbinxơn Cruxô là tiểu thuyết đầu tiên đồng thời là tác phẩm tiêu biểu nhất trong sự nghiệp sáng tác của Đifô.

Rôbinxơn Cruxô là người ưa hoạt động và ham thích phiêu lưu, say sưa đi đến những miền đất lạ bất chấp sóng to gió lớn và bao nỗi gian truân nguy hiểm khác. Chàng xuống tầu ở Hơn, theo bạn đi Luân Đôn bằng đường biển. Cuộc hành trình không trót lọt, tàu bị đắm ở Yamao.

Tai hoạ ấy không làm chàng nhụt chí. Cha mẹ khóc lóc, bạn bè can ngăn không lay chuyển được quyết tâm của chàng. Chàng làm quen với một viên thuyền trưởng tàu buôn lần này rời bến đi Ghinê. Chuyến đầu tiên thuận buồm xuôi gió ; chuyến thứ hai gặp cướp biển, Rôbinxơn bị bắt làm nô lệ ở Salê, hai năm sau trốn thoát sang Bradin lập trại trồng trọt. Chàng vẫn không hề nao núng, bốn năm sau lại nghe mấy người bạn chủ trại rủ rê, xuống tàu đi Ghinê định thực hiện một chuyến buôn bán, đổi chác lớn. Tàu gặp bão, mất phương hướng rồi bị đắm. Các thuỷ thủ trên tàu chết hết, chỉ còn một mình Rôbinxơn sống sót dạt vào một đảo hoang. Một mình giữa chốn hoang vu không có dấu chân người, chàng không thất vọng. Sau khi vớt vát trong chiếc tàu đắm lập lờ mặt nước tất cả những thứ gì còn có thể dùng được, từ bao lúa mì đến ít thực phẩm sót lại, từ mấy khẩu súng, bao đạn ghém, đến hòm đồ nghề thợ mộc dùng để sửa chữa trên tàu, chàng lên đảo, dựng lều dưới chân đồi che nắng che mưa, rào giậu chỗ ở chống các thú dữ. Chàng săn bắn kiếm ăn rồi tiến tới chăn nuôi, trồng trọt, một tay làm đủ các nghề, nên chỉ sau một thời gian, cuộc sống của chàng không những được ổn định mà ngày càng đầy đủ hơn. Tuy quanh quẩn chỉ có con chó và con vẹt làm bạn, nhưng nhiều lúc Rôbinxơn cũng cảm thấy sung sướng khi nhìn thấy tất cả cơ ngơi do bàn tay của chàng tạo nên.

Đến năm thứ hai mươi nhăm sống xa cách xã hội loài người, một hôm do sự tình cờ, Rôbinxơn phát hiện thấy nhiều thổ dân ghé thuyền lên đảo chuẩn bị hành hình tù binh. Chàng chiến đấu cứu được một nạn nhân thoát khỏi tay bọn ăn thịt người. Rôbinxơn đặt tên cho người da đen vừa thoát nạn là Thứ Sáu. Từ đó hai người chung sống với nhau. Ít lâu sau lại có những thổ dân khác xuất hiện cùng với hai tù binh, trong số đó có một người Tây Ban Nha, còn người kia chính là... cha của Thứ Sáu. Cả hai đều được cứu thoát. Cuộc sống trên đảo thêm đông vui. Cuối cùng xuất hiện một chiếc tàu đến ghé đậu ở cái vịnh nhỏ gần nơi Rôbinxơn ở. Bọn thuỷ thủ nổi loạn chiếm tàu ; trói thuyền trưởng, thuyền phó giải lên bờ định bỏ cho chết trên đảo. Rôbinxơn giúp tên thuyền trưởng thu hồi được tàu. Chàng trở về Tổ quốc, có cả Thứ Sáu cùng đi, sau hai mươi tám năm hai tháng mười chín ngày sống trên đảo hoang.

Để viết tiểu thuyết này, Điphô dựa vào sự kiện có thật. Năm 1705, thuỷ thủ Xenkiêc bị lạc vào đảo hoang Juăng Fecnăngđê ở ngoài khơi biển Chilê. Đó là một hòn đảo xưa nay chưa có dấu chân người. Đến năm 1709, may mắn có thuyền trưởng Rôgiơ, một nhà hàng hải dũng cảm từng đi vòng quanh thế giới, giải thoát được cho Xenkiêc trong lúc người thuỷ thủ bất hạnh đó hầu như trở về với trạng thái hoang dã. Khi sách du kí của Rôgiơ ra mắt công chúng, mọi người đặc biệt thú vị đối với những trang tác giả thuật chuyện Xenkiêc đã sống một mình bốn năm bốn tháng trên đảo hoang như thế nào. Từ cái sườn đó, Điphô xây dựng thành một tác phẩm vượt ra ngoài khuôn khổ câu chuyện li kì mà có tầm khái quát rộng lớn, ý nghĩa sâu sắc.

Trong các tác phẩm của Đifô thuộc những thể loại khác nhau có sự hoà hợp giữa trí tưởng tượng sáng tạo và khuynh hướng kí sự theo phương pháp tư liệu. *Hồi kí của một kị sĩ* (1724) là một tác phẩm hư cấu nhưng lại gây cho độc giả ấn tượng về một công trình có tính chất sử học. *Nhật kí năm xảy ra bệnh dịch hạch* (1722) ghi chép sự việc có thật, trận dịch hạch xảy ra năm 1665, nhưng lại chẳng khác nào do nhà văn hoàn toàn hư cấu nên. Vả lại, gọi là nhật kí, nhưng thực ra nhà văn chỉ dựa trên những tài liệu sách vở hoặc nghe người khác kể lại, vì năm 1665, lúc đó Đifô mới lên bốn, chắc chắn về sau ông chẳng giữ lại được ấn tượng gì nhiều ! Trong các tiểu thuyết *Thủ lĩnh Xingơntơn, Môn Flanđơc, Đại tác Jăc*... trí tưởng tượng của nhà văn khi thuật lại bước đường phiêu lưu của các nhân vật gắn bó chặt chẽ với việc khắc hoạ bức tranh của xã hội tư sản Anh, môi trường sống và hoạt động của chúng.

Không ai có thể phủ nhận vai trò của trí tưởng tượng trong *Rôbinxơn Cruxô*, nhưng trí tưởng tượng ấy lại được xây dựng trên cơ sở những sự kiện có thực. Một nhà nghiên cứu đã nhận xét về Đifô : "Trí tưởng tượng của ông vận động theo chiều hướng của thực tế bởi vì ông tràn ngập thực tế..., nhưng bức tranh ông vẽ lồ lộ tất cả những nét gân guốc của các sự kiện, vì cái nhìn của ông luôn luôn hấp thụ những đặc tính của cái được ông nhìn"[1].

2. RÔBINXƠN VÀ HÌNH BÓNG TÁC GIẢ

Rôbinxơn Cruxô là sự kết hợp nhiều loại tiểu thuyết thịnh hành lúc bấy giờ : tiểu thuyết du kí, tiểu thuyết tự truyện, tiểu thuyết giáo huấn và phần nào cả tiểu thuyết luận đề. Nổi lên hàng đầu là tính chất của tiểu thuyết du kí, ở đây cũng có thể gọi là tiểu thuyết phiêu lưu. Đặc điểm của loại tiểu thuyết này là bao giờ cũng gắn với những chặng đường phiêu lưu của một nhân vật trung tâm. Kết cấu của tác phẩm thường không gò bó, tương đối thoải mái, theo trật tự thời gian. Nhân vật trung tâm nhiều khi chỉ là sợi chỉ đỏ chắp nối các sự kiện lại với nhau. Truyện thường được kể ở ngôi thứ nhất, nhân vật tự kể chuyện mình như trường hợp *Rôbinxơn Cruxô* để cho độ tin cậy của chuyện được tăng cường.

Một số nhà nghiên cứu cho rằng Đifô muốn gián tiếp kể về cuộc đời mình qua câu chuyện phiêu lưu của Rôbinxơn. Họ so sánh, đối chiếu các sự kiện của nhân vật với tiểu sử của tác giả. Rôbinxơn trơ trọi một mình trên hòn đảo hoang ngoài khơi châu Mĩ, gần cửa con sông lớn Ôrênôc, phải chăng là hình ảnh tự thuật của chính nhà văn sống cô đơn, luôn luôn bị kẻ thù rình rập trong xã hội tư sản, quý tộc Anh từ sau cuộc nổi dậy thất bại của Mơnmao ? Rôbinxơn bỏ nhà ra đi xem chừng cũng giống như tác giả không muốn trở thành mục sư mà dấn thân vào con đường

---

(1) A. Legouis, L. Cazamian. *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, Paris, 1924, tr. 753.

kinh doanh. Còn hòn đảo mà nhân vật đã sống hơn hai mươi tám năm ròng rất có thể ám chỉ hòn đảo nước Anh !

Hướng nghiên cứu ấy xuất phát từ ý kiến của chính nhà văn năm 1720 : Những cuộc phiêu lưu của Rôbinxơn Cruxô – ông viết – "là sơ đồ đời sống thực hai mươi tám năm trải qua những hoàn cảnh hết sức lang thang, cô độc, buồn bã mà lúc này hay lúc khác con người phải chịu đựng. Trong thời gian ấy, tôi đã sống một cuộc đời lâu dài và kì lạ, trong bão tố liên miên, phải chống chọi với những bộ mặt xấu xa nhất của bọn man rợ và lũ ăn thịt người... Tôi phải chịu đựng đủ loại bạo lực và áp bức, những lời trách móc bất công, sự khinh khi của người đời, sự tấn công của quỷ sứ, hình phạt của Trời và hằn thù trên trái đất ; tôi đã biết đến cơ man nào là số phận trớ trêu ; đã sống kiếp nô lệ... như trong câu chuyện Xuri... đã sa vào trong biển trầm luân, lắm phen chìm nổi..., tôi thường xuyên bị nạn đắm tàu, tuy rằng đắm trên cạn chứ không phải ngoài biển khơi. Tóm lại, trong câu chuyện tưởng tượng chẳng có một hoàn cảnh nào là không chính thức ám chỉ đến chuyện có thực".

Mối quan hệ nhân vật với bản thân Đifô chắc chắn là có. Ý kiến của nhà văn vừa dẫn trên đây không phải chỉ là sự nói chơi nhân cơ hội có tác phẩm châm biếm của một kẻ tên là Ginđơn chĩa mũi nhọn vào ông, nhan đề : *Cuộc đời và những chuyện phiêu lưu kì lạ của ông Đ.Đ. buôn hàng dệt kim ở Luân Đôn đã sống trơ trọi trên năm mươi năm ở Vương quốc Bắc và Nam Anh Cát Lợi...*

Tuy nhiên, không nên hiểu Đifô sát theo nghĩa đen từng hàng từng chữ. Phần tiểu sử chi tiết của nhà văn gửi vào *Rôbinxơn Cruxô* không có bao nhiêu và tính chất tự thuật không phải là nét chủ yếu của tiểu thuyết này.

3. RÔBINXƠN TRƯỚC KHI RA ĐẢO HOANG

Trái với nhiều chuyện phiêu lưu khác, nhân vật Rôbinxơn không được nhà văn dắt dẫn qua nhiều biến cố khác nhau. Sau một vài sự kiện, tiểu thuyết chủ yếu dừng lại ở đảo hoang. Tuy nhiên, ngày Rôbinxơn đặt chân lên đảo có thể xem là mốc ranh giới đánh dấu bước ngoặt trong cuộc đời và cả trong tính cách của chàng.

Đifô đã xây dựng Rôbinxơn nói chung thành một mẫu người tiêu biểu của thời đại ông. Đây là hình ảnh tầng lớp trung lưu ở Anh thế kỉ XVIII, trong đó có bản thân ông. Nếu như cần tìm bóng dáng của nhà văn trong nhân vật Rôbinxơn thì trước hết là ở những đường nét khái quát ấy. Tài năng sáng tạo nghệ thuật của Đifô chính là ở chỗ khác nhau giữa Xenkiêc và Rôbinxơn. Rôbinxơn không phải thuần túy là Xenkiêc mà ở đây đã diễn ra một sự hóa thân. Từ anh thủy thủ cụ thể, không có gì đặc sắc, ngoài cái tai vạ lạ kì, nhà văn đã thay da đổi thịt thành một hình tượng nghệ thuật có tầm vóc và ý nghĩa thời đại.

Tầng lớp trung lưu ở Anh trong thế kỉ XVIII là một thể phức tạp. Những yếu tố tích cực và tiêu cực, tiến bộ và hạn chế xen kẽ với nhau. Một mặt, tầng lớp này có tâm tư, hoài bão gắn với giai cấp tư sản – giai cấp tư sản trong thời đại Ánh sáng với tất cả những ưu điểm, nhược điểm do lịch sử quy định. Mặt khác, nó chưa mất liên hệ với quảng đại nhân dân, và về nhiều phương diện vẫn cất lên tiếng nói cho quyền lợi và nguyện vọng của những người lao động. Cũng vì thế, Rôbinxơn là một hình tượng phức tạp không đơn điệu.

Rôbinxơn thích đi phiêu lưu đây đó, bất chấp gian nguy, nhưng không phải bao giờ cũng với tư cách một khách du lịch bình thường ham phong cảnh lạ, hoặc một nhà thám hiểm say mê với những phát hiện khoa học. Các chuyến đi của chàng càng về sau càng gắn liền với mục đích kinh doanh trên những tàu buôn. Rôbinxơn "trở thành một lái buôn thực thụ" như chính chàng thú nhận. Chàng được chia lời, chàng tính toán lỗ lãi, càng nhiều lãi càng ham và có lúc đã sướng run lên khi nghĩ đến chuyến hàng có lẽ sẽ phất to. Thậm chí chàng còn tham gia cả vào việc buôn bán nô lệ.

Trong giai đoạn tan rã của chế độ phong kiến, nền kinh tế công thương nghiệp phát triển mạnh mẽ thúc đẩy giai cấp tư sản các nước đua nhau đi tìm những thị trường mới. Thế giới bao la đầy sức hấp dẫn, tầm mắt con người được mở rộng ra ngoài khuôn khổ ranh giới quốc gia. Kiểu người ham thích đặt chân đến những miền núi non xa lạ như Rôbinxơn trở thành mẫu người của thời đại. Trong lịch sử văn học, truyện phiêu lưu xuất hiện hàng loạt đáp ứng yêu cầu tâm lí của độc giả. Nhân vật Rôbinxơn nằm chung trong xu hướng đó.

Tuy nhiên, trung tâm của tiểu thuyết là chuyện Rôbinxơn sau khi đắm tàu giạt vào đảo hoang. Trong những năm tháng dài dằng dặc sống nơi đây, hình ảnh Rôbinxơn cá nhân tư sản bước đầu dấn thân vào con đường kinh doanh mờ hẳn đi để nhường chỗ cho một Rôbinxơn mới với ý nghĩa khác hẳn.

4. RÔBINXƠN TRÊN ĐẢO HOANG

Cảnh ngộ vô cùng gian nan không khuất phục được Rôbinxơn. Vừa đặt chân lên đảo, chàng bắt tay ngay vào cuộc chiến đấu quyết liệt với hoàn cảnh, không một khoảnh khắc nào để cho những ý nghĩ tuyệt vọng đen tối len lỏi vào tâm hồn mình. Đơn độc một thân trước thiên nhiên hoang vu, nhiều khi phải đương đầu với những khó khăn tưởng chừng không thể nào khắc phục được, nhưng chàng đã vượt qua hết. Trong tay thiếu thốn dụng cụ nên mỗi việc làm cần thiết để đảm bảo cuộc sống tối thiểu cũng đòi hỏi ở Rôbinxơn những nỗ lực và ý chí phi thường quá sức tưởng tượng. Chàng vào rừng chặt gỗ về làm cọc rào chỗ ở để chống thú dữ, mỗi cọc phải bỏ sức ra một ngày, hàng rào làm gần cả năm mới hoàn thiện. Chàng để ra bốn mươi hai ngày mới tạm xong một tấm ván dùng

làm mặt bàn ; hai tháng mới làm xong mấy cái vại để đựng lương thực ; năm tháng mới đóng được một chiếc xuồng đầu tiên hòng tìm đường vượt biển. Rôbinxơn san phẳng mặt đất thoai thoải từ chỗ đóng xuồng ra đến mép nước, nhưng vẫn không làm cách nào cho xuồng hạ thủy được nếu không đào một cái lạch. Sau khi tính toán muốn hoàn thành công trình ấy phải cần đến mười hai năm. Chàng liền chuyển hướng, chọn một địa điểm khác, đóng một cái xuồng khác, gần biển hơn và đào một cái lạch khác, dài nửa dặm, sâu bốn bộ, rộng sáu bộ, sẽ hoàn thành trong hai năm. Rôbinxơn đẽo một cái cuốc bằng gỗ, vỡ đất gieo hạt. Do kinh nghiệm thiếu thốn, lại thêm hạn hán và chim chóc phá hoại, vụ đầu tiên "mất mùa". Chàng không sờn lòng, bắt tay làm vụ khác. Cứ như thế, từ chỗ may mắn bắt gặp mười ba cây mạ, sau bốn năm ròng rã, dành dụm từng hạt, chàng đã gặt được một số lúa tương đối và được "vuốt ve cái bánh mì đầu tiên" do tự tay mình làm ra. "Tôi quyết chí không bao giờ chán nản trước bất cứ công việc gì – Rôbinxơn kể – khi đã thấy rằng việc ấy có thể làm được là tôi làm cho kì xong mới thôi". Ý nghĩ ấy luôn luôn thôi thúc Rôbinxơn.

Mọi nỗ lực của Rôbinxơn không phải chỉ là những hành động cần thiết, bắt buộc phải thực hiện với bất cứ giá nào để bảo đảm những nhu cầu của một cuộc sống tối thiểu. Chàng luôn luôn có ý thức phấn đấu để làm cho đời sống của mình trên đảo ngày một tốt đẹp hơn : chỗ ở phải khang trang, ăn uống phải ngon miệng, rồi cũng phải có bánh nóng, sữa dê, rượu vang, thuốc hút... Bộ quần áo và cái mũ cao lêu đêu bằng da dê trông kì dị thật đấy, nhưng chẳng phải không đường hoàng. Chiếc tẩu nặn bằng đất là cả "một công trình tuyệt mĩ... mặc dầu còn thua xa thứ tẩu vẫn bán ở phố"(1).

Trong câu chuyện thật về anh thuỷ thủ Xenkiêc, lúc được cứu thoát ra khỏi đảo Juăng Fecnăngđê cũng là lúc anh đã trở thành "người rừng" cả hình thức bên ngoài cũng như tâm tính bên trong. Xenkiêc tuy không chết nhưng sống lay lứt, bị thiên nhiên khuất phục. Rôbinxơn diễn biến theo một quá trình ngược lại. Đó là điểm khác nhau giữa Rôbinxơn với nguyên mẫu hoàn toàn nằm trong ý định của tác giả.

Không thể cho rằng Điphô muốn xây dựng Rôbinxơn thành một nhân vật phát huy mọi nghị lực và khả năng để chăm lo cá nhân kể cả làm giàu, đáp ứng đúng với yêu cầu của thế giới quan tư sản thời đại ấy. Rôbinxơn là sự khẳng định chân lí cao đẹp, đó là niềm tin của tác giả vào những phẩm chất cao quý của người lao động. Nghị lực và trí tuệ, tinh thần dũng cảm và khả năng lao động của họ có thể chiến thắng thiên nhiên, làm thay đổi bộ mặt của thiên nhiên, bắt thiên nhiên phục vụ lợi ích con người.

---

(1) Những đoạn trích tác phẩm *Rôbinxơn Cruxô* đều lấy trong bản dịch tiếng Việt của Hoàng Thái Anh, Kim Đồng, Hà Nội, 1972.

Rôbinxơn trên đảo hoang rõ ràng có những khía cạnh đứng cao hơn giai cấp tư sản ngay cả trong thời kì giai cấp tư sản đang lên còn có vai trò tiến bộ lịch sử. Chàng hưởng thụ những sản phẩm vật chất do chính bàn tay lao động của mình tạo ra, trong khi giai cấp tư sản thời đó, dù có những đức tính tốt như ý chí khắc phục khó khăn, coi thường gian nan nguy hiểm, và đóng góp vào sự phát triển kinh tế của đất nước nhưng vẫn không thoát ra khỏi quỹ đạo bóc lột sức lao động của người khác. Chàng lại là người có lòng tốt, sẵn sàng hi sinh thân mình để cứu giúp những ai gặp bước nguy nan. Chàng đã cứu sống hai cha con Thứ Sáu là những thổ dân mắc nạn, sau lại cứu viên thuyền trưởng và mấy người da trắng thoát bàn tay bọn bất lương. Rôbinxơn trước khi lạc ra đảo, có lần đã bán chú bé da đen Xury cho một thuyền trưởng Bồ Đào Nha chuyên buôn bán nô lệ, vì xem người da đen ấy như một vật sở hữu của mình, muốn dùng để đổi chác hay làm gì cũng được. Rôbinxơn của đảo hoang đã xử sự với người da đen Thứ Sáu khác hơn. Về hình thức, quan hệ giữa Rôbinxơn và Thứ Sáu là quan hệ giữa ông chủ và đầy tớ. Rôbinxơn chẳng cần biết tên tuổi của người thổ dân là gì mà cứ gán cho cái tên Thứ Sáu buộc người đó phải chấp nhận. Chàng dạy cho Thứ Sáu gọi mình là "ông chủ". Mặc dầu vậy, trong thực tế, Rôbinxơn đã đối xử với Thứ Sáu bằng tình bạn thân thiết, và Thứ Sáu cũng đáp lại tình bạn ấy, khiến cho mấy năm cuối cùng sống ngoài đảo xa xôi của Rôbinxơn bớt nỗi cô độc.

5. VỪA THỐNG NHẤT VỪA ĐỐI LẬP

Tính cách phân đôi của Rôbinxơn – con người tư sản và con người lao động – vừa là thống nhất, vừa là đối lập, xét theo những bình diện khác nhau. Như trên đã nói, trong loại truyện phiêu lưu, nhân vật nhiều khi chỉ đóng vai trò dắt dẫn chúng ta đến với các sự kiện ; nhà văn ít quan tâm đến việc khắc họa tính cách nhân vật. Ta có thể nghĩ như thế đối với hình tượng Rôbinxơn có tính cách hầu như không nhất quán. Thực ra Rôbinxơn đã được nhà văn dụng công xây dựng thành một hình tượng nghệ thuật độc đáo.

Tính cách phân đôi của Rôbinxơn là thống nhất ở trong bản chất của tầng lớp trung gian. Về phương diện này, tính chất phức tạp còn thể hiện trong thế giới quan của Rôbinxơn, giằng co giữa Thanh giáo và ảnh hưởng của triết học duy vật. Đó cũng là đặc điểm của chính tư tưởng tác giả. Vừa đặt chân lên đảo ít lâu, chàng đang lo lắng không biết rồi đây sẽ sinh sống bằng gì, bỗng nhìn thấy dưới đất ở trước cửa lều lơ thơ mọc vài mầm mạ. Ngày tháng trôi qua, lúc chín đếm được hơn mười bông. Chàng ngạc nhiên vô cùng, nghĩ có lẽ "trời thương nên bỗng dưng sinh ra lúa mì để nuôi sống mình trên đảo hoang". Nhưng chàng nhớ ra ngay trước kia có lần giũ một bao gai đựng thóc cho gà vịt ăn dưới tàu ở trên mảnh đất ấy vì tưởng lúa trong bao đã bị chuột nhắn hết chỉ còn lại toàn trấu. Thế là chàng hiểu ra "chẳng có phép lạ gì xảy ra trong câu

chuyện này cả". Một lần khác, vào năm thứ mười tám sống trên đảo, Rôbinxơn bỗng phát hiện thấy những dấu chân trên bãi cát. Chàng kinh hoàng như bị sét đánh, tưởng đâu "ma quỷ hiện hình". Nhưng ý nghĩ mê tín ấy chỉ thoáng qua. Chàng tỉnh táo phân tích tình hình, đoán có người lạ xuất hiện trên đảo, liền vội về nhà củng cố chỗ ở và chuẩn bị vũ khí. Rôbinxơn lắm lúc suy xét rất thiết thực, nhưng nhiều khi lại cũng biểu lộ niềm tin vào vai trò của một đấng Tối cao.

Sự đối lập trong tính cách phân đôi của Rôbinxơn xuất hiện như sự đối lập giữa hai thế giới cách biệt. Một bên là thế giới tư sản, môi trường của Rôbinxơn trước khi lạc ra đảo hoang và sau khi chàng thoát nạn trở về. Một bên là hòn đảo vắng vẻ chỉ có Rôbinxơn với thiên nhiên, nơi đó chưa bị quan hệ tư bản chủ nghĩa xâm nhập mà cũng chưa có dấu vết của đời sống xã hội. Xét theo bình diện này, có thể nói ta bắt gặp trong tiểu thuyết hai Rôbinxơn chứ không phải một. Rôbinxơn trên đảo mới chiếm được cảm tình của mọi người. Khi nhân vật tháo bỏ bộ quần áo kì dị và cái mũ ngất nghểu bằng da dê để khoác trở lại bộ đồ bình thường của một người tư sản ở cuối tác phẩm thì cũng là lúc hứng thú của độc giả tan biến. Có những thời điểm ranh giới giữa hai Rôbinxơn ấy không thật rõ rệt. Khi chàng do dự nhưng cuối cùng quyết định mang theo lên đảo một số tiền vàng đủ loại lục được trong ngăn kéo của viên thuyền trưởng trên chiếc tàu đắm chính là lúc một Rôbinxơn khác đã bắt đầu xuất hiện, nhưng Rôbinxơn trước kia vẫn còn tồn tại dai dẳng. Rôbinxơn đã giữ cẩn thận những đồng tiền vàng "vô dụng" ấy suốt gần hai mươi chín năm cho tới ngày quay trở về xã hội nước Anh nơi chúng được trọng vọng.

Sự đối lập giữa hai Rôbinxơn làm cho chúng ta liên tưởng đến quan điểm triết học của J.J. Ruxô về con người tự nhiên (homme naturel) và con người xã hội (homme social). Theo Ruxô con người tự nhiên tốt đẹp bao nhiêu thì xã hội làm cho nó hư hỏng bấy nhiêu. Lí thuyết của ông bắt nguồn từ lòng căm ghét những quan hệ phong kiến và tư sản đang chi phối xã hội Pháp trong thế kỉ XVIII. Trái lại, trong tiểu thuyết của mình, tuy Điphô nghiêng hơn về phía "Rôbinxơn - người lao động" nhưng chẳng phải không có cảm tình với "Rôbinxơn - nhà doanh thương".

6. RÔBINXƠN VÀ VAI TRÒ CÁ NHÂN

Cuộc sống của Rôbinxơn trên đảo trải qua những chặng đường khác nhau. Thoạt đầu, chàng kiếm ăn bằng cách hái quả, săn bắn hoặc bắt cá, đó là những thực phẩm dưới dạng có sẵn. Sau đó, chàng thuần dưỡng dê rừng, tiến hành chăn nuôi và trồng trọt. Khi có thêm Thứ Sáu, mối quan hệ giữa Rôbinxơn và Thứ Sáu gợi cho ta ít nhiều không khí của thời kì phong kiến gia trưởng. Vào những năm cuối cùng, trên đảo xuất hiện thêm nhiều người nữa. Khi Rôbinxơn về nước, số người đó vẫn còn ở lại đảo cùng nhau làm ăn sinh sống dựa theo những quy định chung.

Do đó, có nhà nghiên cứu đã nhận xét rằng về mặt nào đó, hòn đảo của Rôbinxơn gần như là hình ảnh diễn lại toàn bộ quá trình của lịch sử nhân loại từ thời thượng cổ cho tới "Khế ước xã hội", hình thức Nhà nước lí tưởng của nhiều triết gia trong thế kỉ "Ánh sáng"(1).

Qua nhân vật Rôbinxơn, tác giả chỉ ra rằng cơ sở của sự phát triển xã hội không phải là những "chiến công" hoặc tài cán của các vua chúa, tướng lĩnh mà chính là hoạt động sản xuất của những người lao động bình thường. Đó là một cách nhìn tiến bộ. Tuy nhiên, ở đây cũng bộc lộ mặt hạn chế khi nhà văn đánh giá cá nhân như là xuất phát điểm của lịch sử nhân loại. Đó cũng là quan điểm của nhiều nhà triết học kinh tế học và nhà văn trong thế kỉ XVIII. Trong thực tế, từ thời kì xa xưa nhất con người đã sống thành xã hội. Chỉ sau quá trình phát triển lâu dài của lịch sử, cá nhân riêng tư mới xuất hiện. Nó là sản phẩm sự tan rã của xã hội phong kiến và sự hình thành của những lực lượng sản xuất mới. Cá nhân riêng tư là kết quả chứ không phải là xuất phát điểm của lịch sử.

Dù Đifô có hay không có dụng ý, trong *Rôbinxơn Cruxô* vai trò của cá nhân, xét về ý nghĩa khách quan của tác phẩm, cũng đã được thổi phồng lên một cách quá đáng. Tác phẩm có thể gây cho độc giả ấn tượng là một cá nhân sống tách rời tập thể, tách rời xã hội vẫn có thể tồn tại được và còn phong lưu nữa là khác. Trong các lĩnh vực triết học, chính trị, kinh tế thời bấy giờ đều thấy xuất hiện sắc thái đề cao cá nhân quá mức theo hướng này, đó là đặc điểm của giai đoạn tư sản và nảy sinh trên cơ sở tự do cạnh tranh. Không phải ngẫu nhiên trong *Góp phần phê phán khoa kinh tế chính trị,* Mac đã nghĩ tới hình tượng nhân vật Rôbinxơn trong tiểu thuyết của Đifô khi phê phán khuynh hướng đề cao vai trò cá nhân của các nhà kinh tế học tư sản : "Người đi săn và người đánh cá đơn độc và riêng lẻ – mà Xmit và Ricacđô lấy làm xuất phát điểm trong khi nghiên cứu – chỉ là phần nào những điều tưởng tượng vô vị của thế kỉ XVIII. Những chuyện như kiểu Rôbinxơn quyết không phải như mấy nhà nghiên cứu lịch sử văn hoá nào đó vẫn tưởng, là một sự phản ứng giản đơn chống những lối kiểu sức thái quá và là một lối quay về một trạng thái tự nhiên đã bị hiểu sai lệch... Chính ra, các tiểu thuyết đó là một thứ tiên đoán các "xã hội tư sản" đã phôi thai từ thế kỉ XVI, và đến thế kỉ XVIII, thì đã phi nước đại để tiến tới giai đoạn chín muồi. Trong cái xã hội đó, xã hội thịnh hành chế độ cạnh tranh tự do, thì cá nhân có vẻ như là đã thoát khỏi các mối liên hệ tự nhiên v.v., là những cái, trong các thời đại lịch sử trước kia, vẫn làm cho cá nhân thành một bộ phận khăng khít của một tập đoàn nhân loại nhất định, rõ rệt. Đối với các nhà tiên tri thế kỉ XVIII, – Xmit và Ricacđô vẫn còn hoàn toàn đứng trên lập trường của họ, – thì cá nhân đó của thế kỉ XVIII

(1) Xem *Lịch sử văn học Anh* (tiếng Nga), Viện hàn lâm khoa học Liên Xô, Maxcơva, 1945, phần viết về Đifô.

– vốn là sản phẩm, một mặt thì của sự tan rã của các hình thái xã hội phong kiến, và mặt khác thì của các lực lượng sản xuất vừa mới phát triển lên từ thế kỉ XVI, – hiện ra như một lí tưởng *đã qua*. Nhưng không phải như là một kết quả lịch sử. Vì họ coi cá nhân đó như là một cái gì tự nhiên, phù hợp với quan niệm của họ về bản chất con người họ, coi nó không phải là một sản phẩm của lịch sử"[1].

Tuy nhiên, bằng hình tượng nghệ thuật, Đifô cũng đã phần nào chỉ ra được rằng con người không thể tồn tại đơn độc ngoài tập thể và xã hội. Bản thân Rôbinxơn trên đảo hoang chắc sẽ không tồn tại được lâu nếu không có trong tay một số vật dụng cần thiết như búa, rìu, đá mài, đinh, thanh sắt, súng đạn và cả hạt giống. Những thứ ấy, chàng đã thu vét được trong chiếc tàu đắm và là kết quả công sức đóng góp của rất nhiều người. Ngoài ra còn phải kể đến những thứ trừu tượng hơn nhưng không kém phần quan trọng, đó là vốn liếng kinh nghiệm mà chàng thừa hưởng được của nhân loại đúc kết đời này qua đời khác. Chính nhờ vốn kinh nghiệm ấy mà Rôbinxơn biết dựng nhà, rào chống thú dữ, trồng trọt, chăn nuôi và bao chuyện khác.

7. SÁCH GỐI ĐẦU GIƯỜNG CỦA ÊMIN

Hạn chế của tiểu thuyết vừa phân tích trên kia không che lấp được những giá trị của nó. Đifô đã xây dựng được một hình tượng nhân vật có sức sống lâu dài, có ý nghĩa tiến bộ. Ông đã có những đóng góp làm phong phú thêm cho loại truyện phiêu lưu nói riêng và cho tiểu thuyết nói chung.

Rôbinxơn Cruxô còn là một tác phẩm có tác dụng giáo dục tốt, đặc biệt đối với lứa tuổi thiếu niên. Tiểu thuyết này bồi dưỡng cho các em tinh thần yêu lao động, kính trọng con người, rèn luyện cho các em ý chí quyết tâm hành động, khắc phục khó khăn, kiên trì bền bỉ, dũng cảm tự lực và biết phát huy sáng kiến. Tình tiết câu chuyện và lối văn trong sáng giản dị cũng phù hợp với tuổi trẻ.

J.J. Ruxô đánh giá cao *Rôbinxơn Cruxô*. Trong tiểu thuyết *Êmin hay Về giáo dục*, ông viết : "Nhưng ... vì nhất thiết chúng ta phải cần đến sách, nên theo ý kiến tôi, có một cuốn cung cấp thiên khái luận hay nhất về giáo dục tự nhiên. Cuốn sách ấy sẽ là cuốn đầu tiên em Êmin của tôi sẽ đọc ; trong một thời gian dài, tủ sách của em sẽ chỉ có một cuốn sách duy nhất ấy mà thôi. Quyển sách kì diệu ấy là cuốn gì thế ? Arixtôt chăng ? Plinơ chăng ? Buyfông chăng ? Không phải ? Đó là cuốn *Rôbinxơn Cruxô*...".

---

(1) Mac, Ăngghen : *Về văn học và nghệ thuật*. Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 162 – 163.



VÔNTE

(1694 - 1778)

CHƯƠNG BA

VÔNTE

(Voltaire, 1694 - 1778)

Vônte vừa là nhà thơ, nhà soạn kịch, nhà viết truyện, vừa là nhà triết học, nhà sử học, vừa là nhà hoạt động xã hội sôi nổi trong thế kỉ Ánh sáng Pháp, được mệnh danh là "thế kỉ của Vônte".

I - CÂY ĐẠI THỤ CỦA THẾ KỈ XVIII PHÁP

1. CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP VĂN CHƯƠNG

Có thể dùng hình ảnh ấy để nói về Vônte, một nhà văn sống gần như bao trùm thế kỉ, luôn luôn giương cao ngọn cờ đầu của phong trào Ánh sáng Pháp, một bộ óc bách khoa trong thế kỉ của *Bách khoa toàn thư,* một cây bút vô cùng phong phú và đa dạng.

Vônte là bút danh của Frăngxoa Mari Aruê, sinh tại Pari trong một gia đình tư sản phong lưu. Sau một thời gian theo học trường trung học Lui Đại đế, tiêu biểu cho nền giáo dục hết sức vô bổ và xa rời thực tế của chế độ phong kiến thời bấy giờ, lớn lên Aruê có dịp lui tới phòng khách của những người "phóng đãng", một trong những trung tâm chống đối về mặt tư tưởng và đạo đức với triều đình quân chủ, và được đọc sách của những nhà văn tiến bộ La Bruye, Fôngtơnelơ, Baylơ, Fênơlông. Tinh thần của nhà triết học Vônte tương lai được rèn luyện bước đầu tại đây.

Aruê mơ ước trở thành thi sĩ và bắt đầu sự nghiệp văn chương bằng những bài thơ trào phúng. Năm 1716, Aruê hai lần bị trục xuất khỏi Pari

vì những bài thơ châm biếm thói vô đạo đức của Philip Orlêăng lúc bấy giờ được cử làm nhiếp chính vì vua Lui XV còn nhỏ tuổi. Năm 1717, lại những bài thơ châm biếm khác được lưu truyền và lần này tác giả bị tống giam vào ngục Baxti mười một tháng. Trong tù, ông sáng tác *Êdip* (1718), vở bi kịch đầu tiên của ông, và bút danh Vônte xuất hiện. Đầu năm 1726, nhân xảy ra chuyện cãi cọ giữa Vônte và tay hiệp sĩ Dơ Rôhan hống hách, triều đình phong kiến lại ra lệnh tống giam Vônte vào Baxti lần thứ hai. Sau hai tuần, được tha, Vônte sang Anh, mở đầu một giai đoạn mới trong cuộc đời ông.

Vônte tiếp xúc với nhiều nhân vật có tiếng tăm, nghiên cứu triết học duy vật Anh, văn học Anh và tìm hiểu những thành quả tư tưởng, khoa học ở Anh là nơi đã hoàn thành cách mạng tư sản từ lâu. Năm 1729, Vônte trở về nước, mang theo những ấn tượng tốt đẹp về nước Anh. Nhiệt tình sôi nổi của ông dồn vào sự nghiệp sáng tác. Trong giai đoạn này, ngoài anh hùng ca *La Hăngriat* (1728), tập *Luận về sử thi* (1728), mấy vở bi kịch khơi nguồn cảm hứng từ Sêcxpia như *Bruytus* (1730), *Zairơ* (1732), Vônte tập trung trí tuệ vào một số công trình triết học và sử học : xuất bản bí mật *Truyện Saclơ XII* (1731), *Những bức thư triết học* hay *Những bức thư Anh* (1734), bắt tay viết *Thế kỉ của Lui XIV* (1751). Do *Những bức thư triết học*, tác giả bị truy nã. Vônte phải trốn đi Loren và một tháng sau đến sống tại nhà bà Đuy Satơlê ở Xirây, không xa biên giới là mấy để khi cần có thể thoát thân.

Trong giai đoạn mười năm (1734 - 1744), là bạn và là khách của bà Đuy Satơlê, môt người rất ham thích khoa học và triết học, Vônte viết : *Luận về siêu hình học* (1734), *Bức thư về Niutơn* (1736), *Luận về con người* (1738)... Về sáng tác, ngòi bút của ông chủ yếu hướng về nghệ thuật với hàng loạt tác phẩm, cả bi kịch lẫn hài kịch : *Cái chết của Xêza* (1735), *Anzirơ* (1736), *Đứa con biết hối trở về* (1736), *Zuylim* (1740), *Mahômet* (1742), *Mêrôp* (1743)... Ông tổ chức hẳn một nhà hát trong lâu đài Xirây và say sưa diễn kịch.

Năm 1744, cuộc đời Vônte chuyển sang một bước ngoặt, Đacgiăngxông bạn học xưa của ông, nay là thượng thư, mời ông về triều đình Vecxay. Ông lăn vào công việc triều chính, làm quan ngự sử, gia nhập Viện Hàn lâm. Có lẽ nhà văn muốn tranh thủ cơ hội này để đem thực hiện ở Pháp những điều tai nghe mắt thấy trước kia bên nước Anh. Nhưng ông sớm nhận ra Vecxay sẽ chỉ sử dụng ông như một nhà thơ cung đình không hơn không kém. Ảo tưởng tan vỡ, năm 1747, Vônte rời bỏ triều đình Vecxay. Tháng Bảy 1750, ông nhận lời mời của vua Phổ Fridrich II đến Pôtxđam. Một lần nữa, ông lại nuôi ảo tưởng về một đấng minh quân biết trọng hiền tài. Nhưng "tuần trăng mật" không kéo dài, chẳng bao lâu mâu thuẫn gay gắt nổ ra giữa hai người. Năm 1753, Vônte chia tay

với vua Phổ trong không khí hết sức căng thẳng. Ông sống lang thang mấy năm ở vùng Anzaxơ, Loren, rồi đến đầu 1755 tới Thuỵ Sĩ, mua một ngôi nhà ở gần Giơnevơ, đặt tên là trang viên "Lạc thú", sống năm năm tại đây, gần gũi thiên nhiên và đời sống thôn dã để bù đắp lại những ngày sống ở Vecxay và Pôtxđam. Sáng tác nổi bật của Vônte trong giai đoạn này là các truyện triết học : *Zadich hay Số mệnh* (1747), *Memnông* (1750), *Micrômêga* (1753), *Cănggđit hay Chủ nghĩa lạc quan* (1759)... Xen với những truyện triết học độc đáo, Vônte vẫn làm thơ : *Bài thơ về thảm hoạ ở Lixbon* (1756)... và soạn kịch : *Xêmiramix* (1748), *Nanin* (1749), *Ôrextơ* (1750), *Đứa trẻ mồ côi của Trung Hoa* (1755)... Tác phẩm lịch sử *Thế kỉ của Lui XIV* cũng ra mắt trong thời kì này.

Giai đoạn cuối cùng trong cuộc đời và sự nghiệp sáng tác của Vônte bắt đầu từ 1760, khi nhà văn rời trang viên "Lạc thú" về Fecnây, một thái ấp nhỏ ở biên giới Pháp – Thuỵ Sĩ và sống ở đấy cho đến lúc gần mất. Tuy tuổi cao, nhưng nhịp độ sáng tác của nhà văn không giảm. Ông tiếp tục sáng tác truyện triết học trong số đó có truyện nổi tiếng như *Chất phác* (1767). Về kịch, có thêm khoảng một chục vở nữa ra đời : *Tăngcret* (1760), *Những luật pháp của Minôx* (1772), *Đông Pedro* (1775)... Tác giả cũng lại tổ chức hẳn một rạp hát tại Fecnây để diễn kịch. Cuốn *Từ điển triết học cầm tay* (1764) không đề tên tác giả, cũng là một sự kiện đáng kể bị Nghị viện Pari kết án thiêu huỷ tháng Ba 1765. Vônte ở Fecnây còn nổi lên như một nhà triết học tham gia hoạt động xã hội không mệt mỏi. Ông biểu lộ niềm căm ghét ngày càng sâu sắc đối với chế độ chính trị hà khắc, nhất là đối với Giáo hội mà ông gọi là bọn "Đê mạt". Ông đặc biệt lên án thói cuồng tín tôn giáo và bênh vực những nạn nhân đau khổ.

Tháng Hai 1778, Vônte trở về Pari nơi ông đã sống những ngày còn trẻ. Ông đã sung sướng đến dự buổi trình diễn vở kịch *Iren* (1778) mới hoàn thành của ông tại nhà hát thủ đô trong bầu không khí hân hoan, ngưỡng mộ của các diễn viên và khán giả. Đấy cũng là tác phẩm cuối cùng của ông. Sau đó, ông lại giục Viện Hàn lâm soạn quyển từ điển ngôn ngữ Pháp, riêng ông nhận soạn Vần A, nhưng công việc chưa tiến hành, ông đã qua đời. Thi hài ông được bí mật đưa đến Sămpanhơ, chôn giấu trong một tu viện vì chính quyền cấm cử hành lễ an táng ông tại Pari. Năm 1791, Pari cách mạng đã long trọng chuyển hài cốt của Vônte vào điện Păngtêông.

2. ĐỔI MỚI BI KỊCH CỔ ĐIỂN

Một bộ phận sáng tác đáng chú ý của Vônte là những vở bi kịch. Ông viết tất cả năm mươi hai vở kịch, trong đó có hai mươi bảy vở bi kịch, còn lại là một số vở hài kịch và ca kịch ít quan trọng hơn.

Bi kịch ở Pháp đã từng có một thời kì rực rỡ trong thế kỉ XVII với Cornây và Raxin. Nhưng sang thế kỉ XVIII, trong hoàn cảnh lịch sử mới, thể loại bi kịch không còn thích ứng với thị hiếu của khán giả nữa. Những mặt tích cực mà thể loại này có sức làm say mê lòng người ở thế kỉ trước nay không phát huy được vì thời đại đã thay đổi. Nó trở nên cũ kĩ và chỉ còn được tầng lớp quý tộc ưa thích.

Thể loại bi kịch tất yếu phải đổi mới, cả về nội dung lẫn hình thức. Đó là những cố gắng của Vônte trong lĩnh vực này. Nhưng ở đây, cũng như trên các địa hạt chính trị và triết học, Vônte có những táo bạo mà cũng có những ngập ngừng. Ngòi bút của ông bị giằng co giữa chủ nghĩa cổ điển và việc phá bỏ các nguyên tắc của chủ nghĩa cổ điển. Ba năm sống ở Anh mở ra trước mắt ông kho tàng văn hoá Anh, đặc biệt là thiên tài rực rỡ Sêcxpia. Đây là nguồn ảnh hưởng quan trọng thúc đẩy ông vượt ra ngoài khuôn khổ quan điểm thẩm mĩ thịnh hành dưới thời Lui XIV. Nhưng uy tín của Cornây và Raxin cùng với tinh thần dân tộc ở Vônte không khỏi có lúc tác động đến ông khi tình cảm bị chia sẻ giữa truyền thống văn học trong nước và ảnh hưởng du nhập từ bên ngoài.

Có thể nói quan niệm về bi kịch của Vônte là sự thoả hiệp giữa các nguyên tắc của bi kịch cổ điển với những cải tiến theo hướng Sêcxpia. Biện pháp có tính chất cải lương ấy là một hạn chế về phương diện mĩ học và có lẽ đấy là một trong những lí do khiến bi kịch của Vônte không đủ sức trở thành một sự kiện cắm mốc quan trọng trong lịch sử sân khấu nói riêng và lịch sử văn học nghệ thuật nói chung.

Bi kịch của Vônte đều là những vở năm hồi bằng thơ alêxăngđranh đúng như yêu cầu của chủ nghĩa cổ điển. Nhưng khi nhìn vào các đề tài, ta bắt đầu thấy có những nỗ lực muốn đi tìm cái mới. Cổ đại Hi – La không còn là nguồn cung cấp đề tài duy nhất cho ông. Bên cạnh những vở như *Bruytuyx, Cái chết của Xêza, Mêrôp*... tác giả còn mở rộng nguồn cảm hứng ra rất nhiều khu vực khác như Xyri *(Zairơ)*, Arập Xêut *(Mahomet)*, Pêru *(Anzirơ)*, Axyri *(Sémiramis)*, Trung Hoa *(Đứa trẻ mồ côi của Trung Hoa)* và cả nước Pháp thời Trung cổ *(Adêlait duy Gexlanh...)*. Quy tắc ba duy nhất trong kịch không được Vônte tuân thủ một cách nghiêm ngặt mặc dầu ông thường biện hộ cho nó.

Hơn nữa, trong các vở của Vônte, khán giả được "xem" kịch chứ không phải chỉ "nghe" kịch như đối với các bi kịch cổ điển. Thay thế những cuộc trò chuyện của các nhân vật trong phòng khách hay trước hàng hiên là những hành động thật sự, với quang cảnh, màu sắc, âm thanh gợi tả.

Nếu về mặt hình thức, Vônte tỏ ra dè dặt trong việc đổi mới thể loại bi kịch thì về nội dung, các vở kịch của ông đặt ra những vấn đề hoàn toàn khác với thế kỉ cổ điển, những vấn đề mang tính thời sự nóng hổi

của thời đại Ánh sáng Pháp, dù rằng trước mắt người xem là khung cảnh châu Á, châu Phi hay châu Mĩ La tinh. Tuy trong bi kịch của ông vẫn là khung cảnh triều đình với các nhân vật ông hoàng bà chúa như trong bi kịch cổ điển, nhưng khán giả đông đảo cảm thấy được đó là những cái bình thường xảy ra hàng ngày. Bi kịch của Vônte là một thứ "bình cũ rượu mới", một loại kịch "tư sản". Chủ đề các vở kịch ấy là chủ đề chung trong sáng tác của Vônte : chống chuyên chế, chống tôn giáo, chế giễu mê tín dị đoan, phê phán cuồng tín, ca ngợi lí trí, tuyên truyền cho lòng khoan dung...

3. Ý NGHĨA THỰC CỦA "ZAIRƠ"

Zairơ (1732) là vở bi kịch thành công nhất của Vônte. Hành động diễn ra ở Jêruxalem vào thời kì có những cuộc chiến tranh Thập tự. Hai mươi năm về trước, nhà vua theo đạo Thiên Chúa Luyzinhăng và nhiều hiệp sĩ Pháp bị bắt và bị cầm tù ở Jêruxalem. Trong số bị bắt có cả trẻ thơ như Nêrextăng, thậm chí còn nằm trong nôi như Zairơ. Thời gian trôi qua, bây giờ nhà vua Hồi giáo trai trẻ Ôrôxman yêu Zairơ, được nàng đáp lại và hai người chuẩn bị làm lễ cưới. Vừa lúc đó, Nêrextăng trở lại Jêruxalem sau khi được Ôrôxman cho về Pháp mang tiền sang chuộc mười người trong số bị giam giữ. Nhà vua trả lại tự do cho hắn một trăm người, tuỳ chọn, chỉ trừ Luyzinhăng và tất nhiên... Zairơ. Thấy Nêrextăng nhìn Zairơ, trong lòng Ôrôxman thoáng gợn chút ghen tuông *(Hồi I)*. Zairơ gặp Nêrextăng báo tin nhà vua Hồi giáo chiều theo ý nàng, vui lòng trả lại tự do cho cả Luyzinhăng. Mừng vui khôn xiết vì vừa ra khỏi tù, cụ Luyzinhăng qua một số dấu hiệu đặc biệt, lại nhận ra Zairơ và Nêrextăng chính là con mình mà suốt hai mươi năm qua cụ không biết sống chết ra sao. Nhưng cụ lại tuyệt vọng khi biết Zairơ đã theo đạo Hồi *(Hồi II)*. Nêrextăng đến báo cho em gái biết tin cha đang hấp hối vì quá xúc động và giục em mau trở về với đạo Thiên Chúa để cha chết được yên lòng. Zairơ đành phải nhận lời, lòng đau như cắt vì nàng sắp cưới Ôrôxman. Nhà vua tới giục nàng đi làm lễ. Zairơ chần chừ, đau đớn rồi bỏ chạy, khiến Ôrôxman nghi ngờ có chuyện thay lòng đổi dạ. Lại thêm những lời xúc xiểm của Côraxmanh, nhân vật đóng vai trò tương tự như Iagô của Sêcxpia. Rồi một mảnh giấy của Nêrextăng hẹn gặp Zairơ lọt vào tay nhà vua. Vua giấu mảnh giấy đi và căn vặn Zairơ, nhưng nàng trước sau vẫn nói chỉ yêu một mình Ôrôxman *(Hồi III, IV)*. Ôrôxman cùng với Côraxmanh đứng rình ở chỗ hẹn sau khi cho người chuyển mảnh giấy tai vạ đến tay Zairơ. Khi nghe Zairơ đến gần và nhắc tên Nêrextăng, cơn ghen nổi lên, nhà vua nhảy bổ ra đâm chết nàng. Lúc biết rõ sự thật thì đã quá muộn. Ôrôxman ra lệnh phóng thích tất cả những tín đồ Thiên Chúa giáo bị bắt, rồi tự sát *(Hồi V)*.

Zairơ là tác phẩm mang màu sắc đề tài lịch sử nhưng thực ra hoàn toàn do trí tưởng tượng sáng tạo của Vônte hư cấu nên. Các nhân vật hư cấu, Ôrôxman, Zairơ... được xây dựng xen kẽ với các tên tuổi có thật trong lịch sử như Luyzinhăng Satiông. Tính chính xác lịch sử không phải là mối quan tâm của nhà văn. Hành động kịch chủ yếu được đặt vào trong bối cảnh nửa sau thế kỉ XII nếu chúng ta căn cứ vào sự kiện đô thị Xêzarê bị sụp đổ năm 1169. Nhưng Luyzinhăng lại sống trong thế kỉ XI, hơn nữa, vợ con cụ bị chết trong một vụ tàn sát khác chứ không phải ở Xêzarê và bản thân cụ cũng chỉ bị cầm tù một thời gian ngắn chứ không kéo dài đến hai chục năm...

Trong vở kịch có xung đột giữa chữ tình và chữ hiếu, giữa tình yêu và nghĩa vụ tôn giáo, giữa tính ghen tuông và lòng chung thuỷ. Tất cả được đặt vào trong bối cảnh rộng lớn của sự đối lập giữa đạo Thiên Chúa và đạo Hồi, giữa phương Tây và phương Đông. Bên bề rộng có chiều sâu. Tác phẩm dường như có hai lớp, ý nghĩa khác nhau, lớp nổi bên trên và lớp chìm dưới nước, và cũng giống như một tảng băng, phần không đập vào mắt ta mới là phần chủ yếu.

Vônte nói rằng ông muốn xây dựng *Zairơ* thành một "vở bi kịch Thiên Chúa giáo" và hình như ông nói thế không phải không có phần nào thành thật. Nếu chỉ nhìn thoáng qua, tất cả nhân vật trong kịch đều hoặc nhiều hoặc ít tranh thủ được thiện cảm của chúng ta, những nhân vật theo đạo Hồi cũng như những nhân vật theo đạo Thiên Chúa, kể cả Côraxmanh vì động cơ hành động của "vai Iagô" này là một niềm tin chứ không phải do ác ý. Zairơ đau khổ, dằn vặt, tuyệt vọng, nhưng nàng đã hi sinh hạnh phúc cho nghĩa vụ tín đồ để làm vui lòng cha. Cái chết của Zairơ được Nêrextăng giải thích như sự trừng phạt của Chúa vì nàng đã xúc phạm đến Chúa, đem lòng yêu quân tà đạo. Chính vì hiểu như thế nên Satôbriăng đã ca ngợi *Zairơ* của Vônte trong *Tinh hoa của đạo Cơ đốc*.

Nhưng suy xét kĩ, ta sẽ thấy ý đồ thật sự của Vônte, Luyzinhăng, Nêrextăng mất dần thiện cảm của người xem khi càng ngày càng rõ ra là những kẻ cuồng tín. Trái lại, chúng ta mãi mãi cảm thông với Zairơ và cả với Ôrôxman, tuy ghen tuông mù quáng và phạm vào tội ác, nhưng căn bản là một con người đức hạnh, một tình nhân chung thuỷ, một nhà vua quảng đại và có lòng khoan dung tôn giáo, hình ảnh đấng minh quân trong quan niệm của Vônte. Mối tình đẹp đẽ, bất chấp những trở ngại tôn giáo của nhà vua theo đạo Hồi với Zairơ gốc đạo Thiên Chúa bị những thành kiến mù quáng của cụ Luyzinhăng giày xéo làm cho dang dở và đi đến kết thúc bi thảm. Zairơ chết vì lưỡi dao ghen tuông của Ôrôxman, nhưng suy cho cùng thì là chết vì lòng cuồng tín của bố và anh. Đứng trước cái chết đau đớn của em gái, chính Nêrextăng cũng phải suy nghĩ.

Lòng tin tuyệt đối của chàng vào Thượng đế bị lay chuyển. Tác giả rõ ràng có dụng ý khi kết thúc vở kịch bằng những lời than thở của Nêrextăng nói lên nỗi hoang mang cực độ của mình : "Hãy dắt dẫn con, hỡi Thượng đế uy quyền ! Con không tự chủ được nữa...". Âm hưởng ấy đeo đẳng mãi, bắt mọi người phải suy nghĩ sau khi đã ra khỏi rạp.

Có thể nói, trong vở kịch này, đạo Thiên Chúa thắng thế trên sân khấu nhưng thất thế dưới chỗ khán giả ngồi. Gunxbecgơ có lí khi viết : "Đạo Thiên Chúa, trong *Zairơ,* đã khơi nguồn cảm hứng cho Vônte, nhưng cảm hứng của *Zairơ* lại không mang tính chất Thiên Chúa giáo"[1].

Zairơ được đặt vào khung cảnh thời gian và không gian xa xôi, nhưng rõ ràng mang hơi thở của nước Pháp thế kỉ Ánh sáng. Sự khác nhau căn bản giữa *Zairơ* của Vônte với *Ôtelô* của Sêcxpia cũng là ở chỗ đó, tuy rằng giữa hai vở kịch có những nét hao hao giống nhau.

Tuy *Zairơ* có nhiều ưu điểm, nhưng ngay cả ở đây, nhà văn cũng không tránh khỏi được ngòi bút sơ lược khi xây dựng tính cách nhân vật. Ông ít chú ý theo dõi các diễn biến nội tâm, nên thường khi phải dùng cả những sự kiện phần nào có tính chất ngẫu nhiên để thúc đẩy hành động kịch : Ôrôxman đâm chết Zairơ là do một sự hiểu lầm ; để có thể dẫn Ôrôxman đến sự hiểu lầm ấy, tác giả đã phải giấu kín không cho ông vua đó biết Nêrextăng và Zairơ là anh em ruột. Những nhược điểm như thế không làm lu mờ được giá trị của tác phẩm khiến cho J.J.Ruxô là kẻ thù của sân khấu cũng phải công nhận đó là một vở kịch hay.

II - TRUYỆN TRIẾT HỌC

1. TRUYỆN TRIẾT HỌC VÀ CÁCH XÂY DỰNG NHÂN VẬT

Vônte thành công hơn cả với thể loại truyện (contes). So với thơ và kịch, truyện của ông xuất hiện muộn hơn nhiều. Khi đã năm mươi hai tuổi, ông mới viết truyện đầu tiên, nhưng chẳng bao lâu, hàng loạt truyện với nội dung và nghệ thuật độc đáo ra mắt độc giả, càng ngày càng làm lu mờ những mảng sáng tác khác. Truyện của Vônte có sức chống chọi với thời gian ; cho đến nay, trải qua hai thế kỉ, nó vẫn duy trì được vẻ tươi tắn và khiến cho tên tuổi của nhà văn trở thành bất tử. Truyện là nơi tập trung khá đầy đủ những khía cạnh chủ yếu trong tư tưởng Vônte trước các vấn đề mấu chốt của thời đại.

---

(1) Xem phần chú thích của J. Guntzberger ở đầu cuốn *Zairơ*, Ed. Larousse Classiques. Paris, 1934, tr.15.

Trong khoảng thời gian ba mươi năm từ 1746 đến 1775, Vônte sáng tác rất nhiều truyện dài ngắn khác nhau, có truyện chỉ vài ba trang, có truyện trên dưới trăm trang. Có lẽ do độ dài nên một số truyện của Vônte đôi khi được gọi là tiểu thuyết. Có thể kể tên các truyện chính sau đây : *Ảo tưởng của Babuc* (1746), *Zađich hay Số mệnh* (1747), *Micromêga* (1752), *Truyện Xcarmantađô* (1756), *Căngđit hay Chủ nghĩa lạc quan* (1759), *Jannô và Côlanh* (1764), *Chất phác* (1767), *Nàng công chúa ở Babylon* (1768), *Con bò mộng trắng* (1774)... Cũng có thể chia quá trình sáng tác truyện của Vônte thành ba giai đoạn khác nhau với ba tác phẩm tiêu biểu nhất : *Zađich, Căngđit, Chất phác.*

Truyện của Vônte thường được gọi là truyện triết học. Bản thân tên gọi "truyện triết học" dường như có vẻ mâu thuẫn, vì các truyện của Vônte mang đầy đủ dáng dấp của thể loại truyện dân gian, nhẹ nhàng, giản dị, những yếu tố hiện thực lẫn lộn với những yếu tố hoang đường kì ảo, có thần thánh, có những nhân vật khổng lồ đi du lịch từ hành tinh này sang hành tinh khác... thể loại ấy thông thường đâu có phải là hình thức thích hợp cho những suy tư triết học trang nghiêm. Thực vậy, ở nửa đầu thế kỉ XVIII, nhiều truyện dân gian các nước phương Đông được dịch và in khá nhiều tại Pháp, có sức hấp dẫn bạn đọc mạnh mẽ, như truyện Ba Tư, Mông Cổ, Tacta, Trung Quốc... Đặc biệt truyện *Nghìn lẻ một đêm* rất được quần chúng ưa thích. Các truyện ấy đều có ý nghĩa nhất định, nhưng tất nhiên không vượt ra ngoài khuôn khổ ý nghĩa của các sáng tác dân gian. Vônte cũng như nhiều nhà văn khác trong thế kỉ XVIII, nhìn thấy những lợi thế của thể loại này nên đã sử dụng nó, nhưng phát triển lên một bước, đem lồng vào nội dung tư tưởng triết học. Truyện (contes) trở thành truyện triết học (contes philosophiques). Lớp vỏ kì quặc, hoang đường của truyện giúp cho tác giả có thể truyền đi những tư tưởng triết học của thời đại Ánh sáng mà vẫn tránh được sự đàn áp của các thế lực thống trị. Trong phần mở đầu *Zađich,* Vônte đã mượn lời Xaađi trong bức thư tưởng tượng của thi sĩ Ba Tư Xaađi để tặng tác phẩm đó cho vương phi Sêra : "Tác phẩm (này) nói lên nhiều điều hơn là ta tưởng... Xin bà hãy đọc và phán xét nó... Nó nguyên được viết bằng tiếng Canđê cổ, cả bà và tôi đều không hiểu. Người ta dịch ra tiếng Arập để mua vui cho vị danh quân Uluc. Hồi đó là lúc người Arập và người Ba Tư bắt đầu viết *Nghìn lẻ một đêm, Nghìn lẻ một ngày*... Uluc thích đọc *Zađich* hơn, nhưng các phi tần lại ưa *Nghìn lẻ một.* "Sao các ái khanh lại có thể thích – đấng anh quân Uluc nói với họ – những truyện vô lí và không có ý nghĩa gì cả thế ? Chính vì như vậy mà thần thiếp thích chúng, các phi tần trả lời"... Tôi tin rằng bà sẽ không giống bọn họ và bà sẽ là một Uluc thực sự".

Đặc điểm trên của truyện triết học chi phối cả cách xây dựng nhân vật. Trong truyện của Vônte, có thể phân loại hai kiểu nhân vật khác

nhau. Một kiểu được xây dựng trên cơ sở những mẫu người có thật trong cuộc đời. Tính cách của họ được khái quát hoá thành những hình tượng nghệ thuật. Thường khi nhà văn đơn giản hoá nó đi, chỉ lấy ra một vài khía cạnh nào đấy rồi khuếch đại lên thành mấy nét phác hoạ sơ lược nhưng vẫn đậm đà tính chất chân thực. Chúa Ôgun *(Zadich)* là hình ảnh sắc nét của bọn người giàu có quen hưởng thụ, nhồi nhét toàn cao lương mĩ vị mà lại ít vận động nên sinh ra phát phì ; tiến sĩ Pănglôx *(Căngdit)* tiêu biểu cho lớp học giả gàn dở, cố chấp, ngu ngốc mà vẫn tự phụ mình học rộng tài cao ; quan lớn Đơ Xanh–Puănggiơ *(Chất phác)* bóc trần tâm địa của bọn tai to mặt lớn trong triều đình. Nàng Azôra *(Zadich)* lăm le cầm dao ra mộ cắt mũi chồng để chữa bệnh đau lá lách cho tình nhân chẳng phải không phản ánh một phần nào nhân tình thế thái.

Kiểu nhân vật thứ hai – thường là các nhân vật trung tâm của truyện – được xây dựng theo một cách hoàn toàn khác. Đó là Zađich, Căngđit, Chất phác trong các truyện cùng tên hay đôi tình nhân Amazăng, Formôzăngtơ trong *Nàng công chúa ở Babylon*... Những nhân vật này ít tính chất chân thực, trái lại đậm đà màu sắc lí tưởng, những nhân vật có cốt cách phù hợp với lí trí của nhà văn hơn là dựa trên cơ sở phản ánh hiện thực. Ngay đến tên của nhiều nhân vật cũng mang ý nghĩa tượng trưng : Chất phác, Căngđit (tiếng Pháp có nghĩa là ngây thơ, thật thà), Zađich (tiếng Arập có nghĩa là người ngay thẳng)... Tính cách của loại nhân vật này lại hao hao như nhau. Ai cũng trẻ trung, đẹp trai, đức hạnh, hiền lành, chất phác, thật thà ; ai cũng khoẻ mạnh, thông minh, tài trí và có kiến thức phong phú. Zađich có nhiều mưu trí, vừa thắng trong các cuộc thi đấu võ, lại thắng trong cuộc thi giải câu đố nên được làm vua xứ Babylon và được chung sống với người yêu là hoàng hậu Axtactê ; Amazăng cũng thắng trong các cuộc thi đấu võ tuyển phò mã lại có tài làm thơ hay nên chiếm được trái tim của công chúa Formôzăngtơ. Các nhân vật ấy lại toàn là những người có đầu óc sáng suốt không hề bị nhiễm những thành kiến sai lầm của xã hội phong kiến. Không phải ngẫu nhiên họ đều được tác giả xây dựng thành những thanh niên sinh ra và lớn lên ở các xứ phương Đông xa lạ hoặc sống từ bé với một bộ tộc da đỏ ở Bắc Mĩ vì như vậy họ không bị ảnh hưởng của môi trường Pháp thời bấy giờ và sẽ có thái độ khách quan, đúng đắn khi phê phán những điều trái tai gai mắt, trái với lí trí. Có thể nói Zađich, Căngđit, Chất phác, Amazăng, Formôzăngtơ... đều là hiện thân của các triết gia trong thế kỉ Ánh sáng đi chu du khắp nơi trong thiên hạ và phê phán xã hội. Họ chính là Tác giả khoác áo nhân vật, vận dụng lí trí để đánh giá các hiện tượng. Xét cho cùng, các nhân vật ấy đều có tên chung là Lí trí. Sự va chạm giữa họ với xã hội không có gì khác hơn là sự va chạm giữa lí trí với xã hội.

Trong truyện triết học của Vônte, chế độ phong kiến đương thời bị đưa ra trước toà án của lí trí và bị phê phán hết sức nghiêm khắc : triều đình mục nát với các quan lại tham nhũng, tôn giáo và những tín điều mù quáng, các cha cố dâm dục và cuồng tín, những cuộc chiến tranh phi nghĩa, bao cuộc áp bức bất công, cuộc sống cùng khổ của nhân dân... Truyện được đặt vào trong các khung cảnh xa lạ của Babylon hay Vexphali, Ai Cập hay hòn đảo Xêrendip ở ngoài khơi Ấn Độ dương... nhưng bạn đọc thừa hiểu nhà văn ám chỉ Pari và nước Pháp.

2. VẤN ĐỀ ĐÁNH GIÁ "CÁI ÁC".

Tuy nhiên, ý nghĩa các truyện của Vônte không chỉ dừng lại ở bình diện xã hội đơn giản. Một vấn đề triết học lớn xuyên suốt hầu hết các truyện của ông là việc đánh giá cái ác (le mal) ở trong thế gian này như thế nào và khả năng của con người ta chống lại nó đến đâu. Đầu thế kỉ XVIII, ở phương Tây lưu hành thuyết "hài hoà tiền định" của Lepniz (Leibniz, 1646 – 1716) trình bày trong tác phẩm triết học *Thần luận* ra đời năm 1710. Theo thuyết này, trên thế gian có cái tốt mà cũng có cái xấu ; cả cái xấu và cái tốt đều có lí do tồn tại của nó, và do Thượng đế an bài từ trước. Cái xấu góp phần tạo nên cái tốt, bóng tối làm nổi bật ánh sáng. Thượng đế đã đảm bảo cho mọi sự vật thống nhất và ăn khớp với nhau. Lepniz là một nhà triết học và toán học Đức có nhiều điểm tiến bộ, nhưng thuyết hài hoà tiền định của ông thì lại nguy hiểm, ví thử "chủ nghĩa lạc quan" kiểu ấy tất yếu dẫn đến chỗ biện hộ cho chế độ phong kiến và mọi cái xấu xa tồn tại trong xã hội.

Vônte vốn là người lạc quan, luôn luôn yêu đời. Trong bài thơ *Khách hào hoa* (1736), tác giả so sánh cuộc sống cổ xưa với cuộc sống ngày nay khi con người được hưởng bao thành quả do khoa học kĩ thuật, thương mại đem lại. Mặc cho ai than tiếc "thời kì hoàng kim xa xưa", tác giả khẳng định "thiên đường trần gian là nơi tôi đang sống". Tất nhiên tinh thần lạc quan toát lên trong bài thơ này gắn liền với hoàn cảnh sống đầy đủ của ông, nhà tư sản Vônte, nhưng như thế không có nghĩa là ông không thấy bao nỗi bất công, cực khổ mà chính ông cũng là nạn nhân.

Tính chất lạc quan của Vônte bắt nguồn từ cái nhìn hiện thực đối với cuộc sống đang trên đà phát triển của giai cấp tư sản lúc bấy giờ. Nó hoàn toàn khác xa với "chủ nghĩa lạc quan" siêu hình và mang tính chất tôn giáo của Lepniz, vì thuyết hài hoà tiền định nhằm lí giải, biện bạch cho sự song song tồn tại của vị Thượng đế nhân từ và của cái ác đầy rẫy trên thế gian này. Vônte không thể nào tán thành thuyết hài hoà tiền định và chủ nghĩa lạc quan của Lepniz. Nhân vật tiến sĩ Pănglôx *(Căngdit)* là hình ảnh biếm hoạ của một kẻ tin theo mù quáng học thuyết

của triết gia Đức. Vị học giả gàn dở này thường xuyên lắp đi lắp lại câu nói của Lepniz : "Tất cả đều tốt đẹp nhất trong cái thế giới tốt đẹp nhất có thể có được". Lão nhấn mạnh thêm : "Những kẻ nào đưa ra thuyết tất cả đều tốt là đã nói một điều ngu xuẩn, đúng lí ra phải nói tất cả đều tốt đẹp nhất". Lão giảng cho Căngđit hiểu rằng mọi thứ đều có lí do tồn tại trên thế gian này, nhằm những mục đích tốt đẹp không thể nào khác đi được" , "mũi sinh ra là để đỡ mục kính", vì vậy ta có kính đeo. Cẳng chân rõ ràng sinh ra là để xỏ quần, và chúng ta mặc quần bó ống". Bao nhiêu nỗi tai hoạ trên đời đều bị Pănglôx dùng cái lí thuyết ấy phủ lên một lớp sơn hào nhoáng. "Những nỗi đau khổ riêng tạo nên điều tốt lành chung - vị tiến sĩ chột nói - vì vậy càng nhiều nỗi đau khổ riêng bao nhiêu thì mọi việc càng tốt lành bấy nhiêu". Trong truyện *Zadich*, thần Jexrat cải trang thành nhà ẩn sĩ chính là nhân vật tuyên truyền cho thứ lí luận ấy. Jexrat khuyên Zađich đừng nên oán thán cuộc đời, bởi lẽ trên thế gian không thể có điều thiện mà không có điều ác, như thế "quả đất này sẽ là một quả đất khác, sự liên toả giữa các biến cố sẽ là một trật tự khôn khéo khác", vả lại "không có một điều ác nào mà không sinh ra một điều thiện", "gió đôi khi làm đắm thuyền ; nhưng không có gió thuyền không thể lướt sóng được. Mật gây ra giận dữ và ốm đau, nhưng không có mật người ta không thể sống được. Dưới trần gian này, cái gì cũng nguy hiểm và cái gì cũng cần thiết".

Lí trí của Vônte không thừa nhận như vậy. Truyện triết học của ông trình bày ra trước mắt chúng ta cả một xã hội hỗn loạn đầy những cái ti tiện, bỉ ổi, giả dối, dã man tàn bạo. Triều đình nhung nhúc những kẻ ganh ghét, đố kị, tham nhũng. Zađich bị phạt oan bốn trăm ông-xơ vàng ; đến khi được minh oan thì "viên lục sự, các viên chưởng toà, các ngài biện lí, y phục chỉnh tề kéo đến nhà chàng để mang trả bốn trăm ông-xơ vàng ; họ chỉ giữ lại ba trăm chín mươi tám ông-xơ làm tiền án phí và bọn lính hầu xin thêm công xá". Sáu mươi tư vị ứng cử vào chức quan chưởng kho ở đảo Xêrenđip thì sáu mươi ba vị ăn cắp vàng bạc nhét đầy túi trên túi dưới đến nỗi khi vua ra lệnh khiêu vũ thì "chưa bao giờ người ta lại múa nặng nề đến thế và vụng về như vậy, ai cũng đầu thì cúi, lưng thì khom, hai tay dán vào hai bên sườn".

Rồi chiến tranh phi nghĩa nổ ra liên miên giáng tai hoạ lên đầu những người dân vô tội. "Chỗ này có những cụ già mình đầy thương tích, nhìn vợ bị cắt cổ đang hấp hối nhưng vẫn ôm chặt con vào đôi vú máu me đầm đìa, chỗ kia mấy phụ nữ bị phanh bụng đang thở hơi cuối cùng sau khi đã làm thoả mãn nhu cầu tự nhiên của mấy vị anh hùng..." *(Căngdit)*. Ai gây nên những cảnh tang tóc ấy ? Chính là những tên dã man "ngồi lì ở trong phòng làm việc, ăn no xong, ngồi tiêu cơm, ra lệnh tàn sát một triệu người, rồi lại long trọng cảm ơn Thượng đế". Trái lại, nhân dân lao

động sống trong đói nghèo, áp bức. Người đánh cá trong truyện *Zadich* ngày một sa sút, vợ bị kẻ quyền thế chiếm đoạt, nhà cửa bị giặc giã cướp phá, đốt cháy ; bác phải sống qua ngày đoạn tháng bằng nghề đánh cá, nhưng cá cũng trêu ngươi không đến cắn câu. Anh phu khuân vác trong truyện *Người phu chột* tuy có bản chất lạc quan của người lao động, nhưng suốt ngày làm ăn vất vả và chỉ sung sướng trong giấc mơ.

Truyện triết học của Vônte còn phanh phui mặt trái đồi bại, đầy rẫy những truyện phi lí trong hệ thống giáo hội mọt ruỗng từ trên xuống dưới. Có đức cha chuyên làm những chuyện bậy bạ trái với đạo đức. Có cụ giáo trưởng già lụ khụ mà khi nhìn thấy gái cũng "tưởng như mình đang tuổi hai mươi, miệng lắp bắp thổ lộ tâm tình... và trong lòng rạo rực như lửa cháy" *(Zadich)*. Rồi các giáo phái tranh cãi nhau xem khi cầu nguyện Thượng đế phải quay mặt về hướng tây hay hướng đông, hoặc vào đền thờ Mitra phải bước chân nào vào trước (ám chỉ các giáo phái Cơ đốc và Tin lành)... Chàng Chất phác đã phải thốt lên với ông chú : "Ngày nào cháu cũng thấy ở đây người ta làm biết bao nhiêu việc không thấy nói đến trong cuốn sách của chú (cuốn *Kinh Thánh* – PVT) còn những điều cuốn sách nói thì lại chẳng ai làm cả" *(Chất phác)*.

Căngđit trải qua bao nhiêu tai hoạ, khi bị đuổi khỏi lâu đài, khi bị tàu đánh thừa sống thiếu chết trong hàng quân, khi bị bão đắm tàu, khi bị cướp giữa biển, khi bị lừa lọc ở kinh đô Pháp, khi bị đầy làm khổ sai chèo thuyền ở Thổ Nhĩ Kì, đã dần dần hoài nghi và cuối cùng bác bỏ chủ nghĩa lạc quan của thầy học mình. Thuyết hài hoà tiền định của tiến sĩ Pănglôx bị đánh tơi bời. Ngòi bút mỉa mai của Vônte đã bắt chính Pănglôx phải chịu trăm nghìn tai hoạ và trở thành một kẻ thân tàn ma dại vì mắc bệnh giang mai khiến cho ngay cả Pănglôx cũng không còn tin vào thuyết hài hoà tiền định của mình nữa. Khi Căngđit hỏi : "Này, ông Pănglôx thân mến, khi ông bị treo cổ, bị mổ, bị đánh đòn, rồi bị tội phải chèo thuyền buồm, ông có vẫn nghĩ luôn luôn rằng mọi sự việc trên thế gian đều diễn ra một cách hoàn hảo nhất hay không ?", vị tiến sĩ chột chỉ còn biết gượng gạo : "Bao giờ tôi cũng giữ cái ý kiến lúc ban đầu, vì xét cho cùng thì tôi là một nhà triết học, không thể khi nói thế này, khi nói thế khác được".

Nếu trong *Căngđit*, chủ nghĩa lạc quan tỏ ra ngu xuẩn, thì trong *Zadich*, lập luận về "số mệnh" cũng không còn đứng vững. Zađich gặp nhiều gian truân, chàng thường phải than văn "Thật khó được sung sướng ở cõi đời này !", nhưng cuối cùng chàng được lên làm vua Babylon và lấy hoàng hậu Axtactê. Hình như những nỗi đau khổ mà Zađich phải chịu đựng là những bậc thang dẫn chàng đến hạnh phúc, đó là "số mệnh" của chàng do Thượng đế đã sắp đặt từ trước, đúng như lời phán bảo của

thiên thần Jexrat : "Không có một điều ác nào mà lại không đẻ ra một điều thiện". Nhưng thực ra nhà văn muốn chỉ cho mọi người thấy rằng Zađich được sung sướng là do tài năng và trí tuệ của chàng đã thắng trong các cuộc thi đấu võ và thi đấu trí. Chẳng có vấn đề số mệnh và những nỗi đau khổ Zađich phải chịu đựng cũng chẳng có lí do gì tồn tại cả.

Tất cả đều tốt đẹp nhất trong cái thế giới tốt đẹp nhất có thể có được ư ? Bao nhiêu cái xấu xa ở trên đời đều là "những cái bóng tô đậm cho bức tranh đẹp" ư ? Chàng Memnông đáng thương hại trong truyện *Memnông hay sự sáng khôn của loài người* đã trả lời dứt khoát : "Chao ôi ! chỉ khi nào tôi không chột nữa thì tôi mới tin như thế".

Nhận thức của Vônte về vấn đề triết học này trải qua thời gian càng ngày càng gay gắt thêm. Truyện *Zadich* được sáng tác trong thời kì nhà văn được vời về triều đình Vecxay, được làm quan ngự sử rồi gia nhập Viện Hàn lâm. Vì vậy, bên cạnh bóng đen của xã hội, trong truyện còn có ánh sáng. Zađich cuối cùng còn tìm thấy hạnh phúc. Khi tác giả viết truyện *Căngdit* là lúc trong xã hội có nhiều điều rối ren, nạn động đất xảy ra ở Lixbon năm 1755, cuộc chiến tranh Bảy năm từ 1756 ; thêm vào đó, chính quyền phong kiến bắt đầu đàn áp quyết liệt các nhà văn hoá tiến bộ ; bản thân Vônte hết mâu thuẫn với triều đình Vecxay lại va chạm với vua Phổ Fridrich II. Do đó, bóng đen của xã hội trong *Căngdit* được trình bày đậm nét hơn, ánh sáng đã mất đi, cuộc sống của gia đình Căngđit cuối cùng có tính chất chịu đựng cho qua ngày hơn là hưởng hạnh phúc. Đến truyện *Chất phác*, nhà văn phê phán trực tiếp xã hội Pháp chứ không cần dùng lối bóng gió xa xôi như hai truyện trên. Trước mắt chúng ta là một bức tranh tối sầm. Hình ảnh nàng Đơ Xanh-Yvơ phải dùng sự nhục nhã và cái chết đau khổ của bản thân mình mới chuộc được tự do cho người yêu là một lời tố cáo xã hội nghiêm khắc.

3. KHẢ NĂNG TIÊU DIỆT "CÁI ÁC"

Những suy nghĩ triết học của Vônte không dừng lại ở đây. Thế gian đầy rẫy điều ác nhưng liệu có khả năng tiêu diệt chúng đi để giành lấy cuộc sống hoàn toàn hạnh phúc ? Vônte không tin như vậy. Nhiều lúc nhà văn cho rằng sự tồn tại của điều ác dường như là chuyện tất nhiên, không thể tránh khỏi. Do đó vấn đề thay đổi xã hội dường như không cần phải đặt ra. Trong truyện *Ảo tưởng của Babuc*, thiên thần phái Babuc đến đô thị Pecxêpôlix điều tra xem tốt xấu thế nào để thần có thái độ xử lí hoặc phá huỷ nó đi, hoặc sẽ cho nó tồn tại. Babuc tới đô thị gặp bao chuyện xấu xa vô lí, tàn bạo dã man, nhưng cũng có nhiều điều tốt

lành, lương thiện. Babuc liền quay trở về đặt trước mặt thiên thần một pho tượng nhỏ làm bằng hỗn hợp nhiều kim loại khác nhau mà thưa rằng : "Có lẽ nào ngài lại phá huỷ pho tượng xinh đẹp này chỉ vì không phải đúc toàn bằng vàng và kim cương ư ?". Thiên thần nghe ra, không phá huỷ đô thị Pecxêpôlix. Tuy nhà văn gọi đây là ảo tưởng của Babuc, nhưng không phải ông không có phần nào tán đồng quan điểm của vị thiên sứ ấy.

Tư tưởng của nhà văn sẽ lại có dịp bộc lộ trong truyện *Giấc mơ của Platông*. Đấng Đêmiurgôx vĩ đại muốn thử trí thông minh của các thiên thần nên đã chia cho mỗi thần một mẩu vật chất để nặn. Thiên thần Đêmôgorgông nặn quả đất. Thần tưởng đó là tác phẩm trác tuyệt, ai ngờ bị các thiên thần đồng nghiệp chê bai vì trái đất nặn dở quá. Người ta sẽ chết cứng vì lạnh ở hai cực và chết ngốt ở đường xích đạo, chết đói chết khát ở sa mạc, lại còn có các loại cây độc, rắn độc và ác thú nữa. Con người có biết bao kẻ thù mà lại có rất ít phương tiện để bảo vệ. Đêmôgorgông thẹn đỏ mặt nhưng cãi lại : "Chỉ trích thì dễ... Ngài tưởng rằng khi người ta có từ chín đến mười ngàn cây để chiết cành, người ta lại có thể dễ dàng ngăn ngừa một vài cây đó không có chất độc à ? Ngài có tưởng được rằng với một số ít lượng nước, cát, bùn và lửa như thế, làm sao mà chẳng có biển và sa mạc được ?". Đấng Đêmôgorgông cũng thừa nhận : "Chỉ một mình ta mới có thể tạo những sự vật hoàn hảo và bất diệt".

Đành rằng từ *Ảo tưởng của Babuc* (1746) đến *Chất phác* (1767), tư tưởng của Vônte đã trải qua một bước đường chuyển biến khá dài, nhà văn không còn nhìn xã hội như một pho tượng xinh đẹp bằng hợp kim nữa, nhưng cho mãi đến cuối cùng, lí trí của ông vẫn không rút ra được những kết luận thật tích cực. Vônte không mất lòng tin vào con người tuy trong xã hội có lắm kẻ xấu xa đáng ghét. Tiếp tục truyền thống nhân văn chủ nghĩa của văn học Pháp kết hợp với tinh thần cách mạng của thời đại Ánh sáng, Vônte rất ca ngợi con người. Trong truyện *Micrômêga* hai cư dân khổng lồ ở các hành tinh xa xôi trên đường đi du lịch ghé thăm trái đất chúng ta. Họ rất kinh ngạc về những kích thước quá nhỏ bé của giống người sống trên trái đất, phải nhìn qua kính hiển vi mới thấy được. Nhưng họ còn ngạc nhiên hơn vì những sinh vật nhỏ bé ấy lại có các hiểu biết tuyệt vời về vũ trụ và những kiến thức khoa học phong phú. Truyện *Micrômêga* ánh lên niềm tin lạc quan vào lí trí và những khả năng vô tận của con người. Vônte đặt hi vọng nhiều nhất vào những con người khổng lồ về phương diện tư tưởng, có lí trí sáng suốt, dám phê phán xã hội, những con người hoàn thiện như Zadich, Căngđit, Chất phác, Amazăng sứ mệnh của họ cũng là sứ mệnh của các nhà triết

học Ánh sáng. Sự va chạm của những người chân chính với xã hội trong truyện triết học của Vônte chính là sự xung đột giữa giai cấp tư sản đang lên với chế độ phong kiến, giữa tự do và áp bức, giữa cái mới đang phát triển và cái cũ đang suy tàn.

Nhưng trong sự xung đột ấy, khả năng của con người đến đâu ? Trước vấn đề này, nhà văn tỏ ra lúng túng. Sự thoả hiệp của ông khi nhận định về điều ác trong xã hội dẫn đến sự thoả hiệp khi đánh giá vai trò con người. Các nhân vật chính trong truyện triết học bị xã hội chà đạp đã giãy giụa, phản ứng quyết liệt, nhưng cuối cùng ý chí của họ chẳng làm thay đổi được trật tự xã hội, đã thế, họ lại còn ít nhiều thoả hiệp với nó. Zađich có thể tìm thấy được hạnh phúc ngay trong chế độ phong kiến. Chất phác là nạn nhân của bao nỗi bất công, nhưng "thời gian làm cho mọi việc êm thấm dần", chàng lại ra làm sĩ quan trong quân đội và "được tất cả những người tử tế tán thành" dù rằng trong khi làm sĩ quan, Chất phác đồng thời cũng là "một nhà triết học dũng cảm". Căngđit và cái gia đình nhỏ bé của chàng sau khi trải qua nhiều cay đắng đã tìm thấy con đường để chịu đựng cuộc đời. Kết thúc truyện là câu nói của Căngđit trả lời tiến sĩ Pănglôx vẫn đang thao thao biện minh cho cái triết lí hài hoà tiền định "Nói thế đúng lắm, nhưng cần phải vun trồng vườn tược của chúng ta". Đây là một kết luận có ý nghĩa thực tiễn. Nhà văn phê phán những kẻ chỉ ưa lí luận suông về đủ thứ triết lí siêu hình, không có một chút nào bổ ích. Cũng giống như ở cuối truyện *Micrômêga*, một trong hai vị khách khổng lồ tặng cho con người trên trái đất một quyển sách triết học bé tí xíu vừa với tầm vóc của chúng ta, và đọc sách ấy có thể biết được ngọn ngành mọi sự vật. Sách được trân trọng đưa đến Viện hàn lâm khoa học ở Pari, nhưng khi viên thư kí già mở sách ra thì thấy sách không có chữ ! Tuy nhiên, kết luận của truyện *Căngđit* cũng lại mang màu sắc thoả hiệp, vì khi trong xã hội còn đầy rẫy áp bức bất công, rút vào lao động thuần tuý là trốn tránh đấu tranh. Hơn nữa, Vônte quên rằng "lao động không lí luận gì cả" (Căngđit) cũng không thể có được trong hoàn cảnh xã hội ấy.

Con người trong truyện triết học của Vônte đã không thể chiến thắng được xã hội đen tối, cho nên nhà văn chỉ mới nhìn thấy viễn cảnh tương lai trong ảo mộng mơ hồ. Hình ảnh đất nước của người Ximmêriêng (ám chỉ nước Nga) phồn vinh và hạnh phúc trong *Nàng công chúa ở Babylon* làm gì có thật ở nước Nga dưới triều nữ hoàng Êcatêrina II. Triều đại Zađich "vương quốc thái bình, vinh quang và trù phú... thế gian được cai trị bằng công lí và tình thương yêu" trong *Zadich* chẳng qua chỉ là triều đại lí tưởng của Vônte không bao giờ có thể thực hiện được. Còn như ở xứ sở Enđôrađô hạnh phúc trong *Căngđit*, ở đây sỏi đá là kim cương,

gạch ngói là vàng bạc ; đất bùn là vàng cám thì chỉ là mơ ước có tính chất thần tiên mà thôi. Chính tác giả cũng mô tả Enđôrađô là một miền cách biệt hẳn với thế gian này.

4. VĂN PHONG TRUYỆN TRIẾT HỌC

Trong truyện triết học của Vônte, những vấn đề triết lí sâu sắc không những được kết hợp nhuần nhuyễn với một thể loại nhẹ nhàng nhất mà còn được trình bày bằng một lối văn hết sức trong sáng và súc tích. Nhiều khi nhà văn chỉ cần một đôi dòng là đủ làm nổi bật lên được tình huống hay một tính cách nào đấy. Và thấm vào trong từng trang sách là vũ khí tiếng cười, khi hóm hỉnh, khi châm biếm hài hước, khi vui đùa nhưng cũng có khi cay nghiệt tưởng chừng như khiến cho kẻ thù có thể chết được.



JÔHAN VÔNFGĂNG GƠT

(1749 - 1832)

CHƯƠNG BỐN

JÔHAN VÔNFGĂNG GƠT

(Johann Wolfgang Goethe, 1749 – 1832)

I – NGÔI SAO SÁNG TRONG NỀN VĂN HỌC ĐỨC

Gơt là ngôi sao sáng trong văn học Đức từ khi thế kỉ XVIII bước vào những năm 70 và trải qua thời gian, cho đến nay tên tuổi của ông vẫn là niềm tự hào của nhân dân Đức nói riêng, của nhân loại tiến bộ nói chung. Ông là nhà thơ, nhà tiểu thuyết, nhà soạn kịch giàu chất sáng tạo mà chỉ riêng vở kịch *Fauxt* cũng đã đủ khiến ông trở thành bất tử. Ông còn là một nhà bác học có nhiều công trình nghiên cứu về khoa học tự nhiên. Sự nghiệp sáng tác của ông vừa phong phú, vừa sâu sắc. Các nhà nghiên cứu bàn về kịch *Fauxt* và những tác phẩm khác của ông đã nhiều nhưng càng đi sâu càng phát hiện thêm những điều mới mẻ nên có người đã đánh giá ông là một kho vô tận[1]. Cùng với Esin và Sêcxpia, Gơt là một trong ba nhà thơ được Mac yêu thích nhất.

1. TRANG TIỂU SỬ ĐƠN GIẢN

Ít có nhà văn nào như Gơt sống một cuộc đời dài trên tám mươi năm, vắt qua hai thế kỉ với nhiều sự kiện lớn lao nhưng tiểu sử lại khá đơn giản không có mấy khúc quanh co hoặc những bước thăng trầm.

Jôhan Vônfgăng Gơt sinh ngày 28.VIII.1749 tại thành phố Franfuôc – trên sông Main[2]. Ông xuất thân trong một gia đình tư sản

---

(1) Xem J.F. Anghellez : *Goethe*, Mercure de France, Paris 1949, tr. 14.

(2) Tố Hữu có hai câu thơ :

Đến Franfuôc chói chang những cửa hàng rực diện
Tôi tìm Gơt trong đêm, ngôi nhà không ngọn nến.

khá giả. Cha ông là Jôhan Gaxpa Gơt, một nhà luật học, đỗ tiến sĩ luật khoa, rồi trở thành nghị viên. Mẹ ông là con một quan chức quyền thế và giàu có trong thành phố. Tuy nhiên, đây là một gia đình mới trở nên khá giả. Ta được biết ông nội của Gơt là thợ may sau mở quán trọ và cụ là con một người thợ đóng móng ngựa.

Thuở nhỏ, Gơt được hưởng một nền giáo dục khá nhiều mặt nhưng có tính chất "thông thái rởm" theo sự chỉ đạo của bố. Ông biết nhiều cổ ngữ, sinh ngữ, được học toán, học sử và một số môn nghệ thuật như hội hoạ, âm nhạc. Song có lẽ cái tủ sách rất phong phú của ông nghị tỉnh Franfuôc, cha ông, cái tài kể chuyện dân gian rất hấp dẫn của mẹ ông và tấm thẻ vào rạp xem hát không mất tiền của ông nội kiếm cho là những yếu tố góp phần nhiều hơn vào sự hình thành tài năng của Gơt sau này.

Tháng Mười 1765, Gơt được gia đình gửi đi học luật tại trường đại học Laixich. Được rời Franfuôc cổ lỗ để đến thành phố Laixich hiện đại thời đó là một niềm vui đối với ông nhưng ngay cả Laixich, ông cũng chẳng thích thú gì với cuộc đời sinh viên bị nhồi nhét mớ kiến thức lỗi thời và phương pháp giảng dạy lạc hậu. Ông chẳng thiết tha với môn luật và cái nghề luật gia mà dành phần lớn thời giờ để đi thăm các viện bảo tàng nghệ thuật và đọc sách văn chương. Tại đây, Gơt được nghe nói đến danh tiếng của Lexinh (1729 – 1781), được tiếp xúc với tác phẩm và xem diễn kịch của nhà văn Ánh sáng tiền bối ấy.

Tháng Bảy 1768, Gơt ốm nặng, bị ho ra máu. Đầu tháng Chín, ông phải thôi học về an dưỡng tại quê nhà. Gần hai năm sau, sức khoẻ hồi phục, ngày 18.IV.1770, ông đến Xtraxbuôc tiếp tục học tập. Ông tốt nghiệp tiến sĩ luật khoa năm 1771, được bổ nhiệm làm bồi thẩm ở Vetxla rồi làm luật sư tại thành phố quê hương. Những năm tháng sống ở Xtraxbuôc ghi một cái mốc quan trọng trong cuộc đời của Gơt vì Xtraxbuôc lúc đó đang là trung tâm của phong trào Bão táp và xung kích và là nơi đang diễn ra cuộc đấu tranh gay gắt của khuynh hướng dân tộc chống lại ảnh hưởng Pháp trong lĩnh vực văn học nghệ thuật. Các bài giảng ở đại học Xtraxbuôc phần lớn được giảng bằng tiếng La tinh hoặc tiếng Đức chứ rất ít sử dụng tiếng Pháp. Nhà văn Ánh sáng Hecde thời gian này cũng đang ở Xtraxbuôc, Gơt rất may mắn được gặp Hecde, bậc đàn anh, nhà lí luận của phong trào văn học Ánh sáng. Hai người nhanh chóng trở nên thân thiết với nhau và sự kiện ấy có ảnh hưởng hết sức quan trọng đối với chàng thanh niên sắp bước vào đời. Gơt tham gia *Bão táp và xung kích* và chẳng bao lâu trở thành một trong những người dẫn đầu phong trào, viết hàng loạt tác phẩm chứa chan nhiệt tình sôi nổi và tinh thần phản kháng. Cũng tại Xtraxbuôc, ông bắt đầu được tiếp xúc với tác phẩm của Spinôza (1632 – 1677), nhà triết học phiếm thần luận Hà Lan. Chủ nghĩa phiếm thần đậm màu sắc duy vật của Spinôza đã để lại cho ông nhiều ấn tượng sâu sắc. Chính Gơt sau này, trong tác phẩm *Thơ ca và chân lí* đã nói rõ Spinôza là nhà tư tưởng

có ảnh hưởng quyết định đối với ông và với toàn bộ kho tàng trí tuệ của ông. Ông tiếp tục phát triển học thuyết của Spinôza trong lĩnh vực sáng tác.

Thời gian Gơt làm luật sư ở Franfuôc chỉ kéo dài mấy năm, tham gia cãi gần ba mươi vụ án và vẫn dành phần lớn ngày giờ cho sự nghiệp văn chương. Bỗng tháng Mười một 1775, Gơt nhận lời mời của công tước Cac Auguxt đến triều đình Vaima và quyết định ở lại đây. Năm ấy nhà thơ mới hai mươi sáu tuổi. Vaima là một công quốc nhỏ bé chưa tới hai mươi vạn dân với thủ phủ Vaima dân số chỉ có sáu ngàn người, dưới quyền cai trị của vị công tước còn rất trẻ, tuổi mới mười tám. Gơt được cử làm cố vấn và uỷ viên hội đồng chính trị, rồi lần lượt làm giám đốc ngành khai mỏ, giám đốc ngành xây dựng cầu đường, làm bộ trưởng chiến tranh, sau đó lại làm bộ trưởng tài chính và phụ trách ngành thu thuế, và từ tháng Giêng 1782 lên dần đến chức tể tướng. Chính trong thời gian này, do thực tiễn công việc đòi hỏi, Gơt đã đi sâu nghiên cứu nhiều ngành khoa học như địa chất, khoáng vật, thực vật, giải phẫu..., thu được một số thành tựu đáng kể như phát hiện ra ở loài người cũng có xương gian hàm (os intermaxillaire) như ở loài vật, để chứng minh rằng giữa loài người và loài vật không có sự cách biệt tuyệt đối như nhiều người lầm tưởng. Gơt thực sự trở thành một nhà bác học.

Bỗng đầu tháng Chín 1786, Gơt bí mật từ bỏ triều đình Vaima ra đi. Nhà thơ sang Italia, đi khắp nơi : Vêrônơ, Vixăngtơ, Pađu, Vơnizơ, Flôrenxơ, Naplơ, Palecmơ, Rôma... để nghiên cứu văn học cổ đại, học vẽ và du ngoạn những di tích thời cổ, thực hiện điều mơ ước mười sáu năm về trước khi ông còn đang là một chàng thanh niên sôi nổi : "Sang Italia, sang Italia ! – Ông viết năm 1770 – Pari sẽ là trường học của ta, Rôma sẽ là trường đại học của ta ; ai thấy Rôma là đã thấy tất cả".

Nhưng chưa đầy hai năm sau, tháng Sáu 1788, chẳng biết nghĩ thế nào, Gơt lại quay về Vaima với Cac Auguxt và sống ở đấy suốt bốn mươi tư năm nữa cho đến ngày 22.III.1832 thì ông mất.

2. MỘT KHỐI MÂU THUẪN LỚN

Một cuộc đời bên ngoài có vẻ đơn giản như thế nhưng lại là cả một khối mâu thuẫn phức tạp. Có những nhà nghiên cứu mệnh danh Gơt là "con người mâu thuẫn" hoặc "hiện thân của sự mâu thuẫn"(1).

Chàng thanh niên Gơt ở Xtraxbuôc đang say sưa với tinh thần phản kháng, đang sống hết mình với phong trào *Bão táp và xung kích* là thế mà bỗng chịu gò mình vào trong khuôn khổ kỉ cương của triều đình phong kiến cát cứ bé nhỏ và lạc hậu ở Vaima ! Nhà thơ đầy tài năng trở

(1) Xem *Goethe, Pages choisies*, Textes présentés et annotés par G. Cogniot, Ed. sociales, Paris, 1968, tr. 7.

thành một quan chức triều đình ! Công việc sáng tác tạm xếp lại để dành thời giờ cho công việc lễ lạt, triều chính ! Nhiều bạn bè lấy làm tiếc cho ông và có nhà văn đương thời còn xem ông như "một danh vang đã tắt".

Thực ra, khi nhận lời mời về triều đình Vaima, Gơt đặt hi vọng rất nhiều vào sự "sáng suốt" của vị công tước trẻ tuổi Cac Auguxt. Ông mong muốn đem tài năng của mình ra thi thố để cải cách cái công quốc nhỏ bé, lạc hậu, đưa nó tiến lên trên con đường tiến bộ cũng như Vônte đã từng mơ ước đối với vua Phơ Fridrich II. Nhưng đó chỉ là ảo tưởng. Gơt đã đưa ra nhiều dự án cải cách xã hội tiến bộ, nhưng chẳng thi hành được bao nhiêu vì phần lớn đều bị công tước bác bỏ. Năm 1779, Gơt đã cảm thấy bao khó khăn bày ra trước mắt nhưng ông chưa mất hết hi vọng : "Tôi không từ bỏ những ý định của tôi – ông viết – và tôi sẽ tiếp tục chiến đấu chống lại vị thần vô danh dù có phải nát thịt tan xương"(1).

Chỉ mấy năm sau, mọi hi vọng của ông hầu như đã hoàn toàn sụp đổ. Trong thư gửi bà Đơ Xtên đề ngày 17.IX.1782, ông viết : "Tôi chẳng hiểu làm sao mà số phận đã có thể đẩy tôi vào công việc hành chính của một Nhà nước và của một gia đình vương công". Càng ngày ông nhận thức càng chua chát thêm và cho rằng bản thân mình không là đấng quân vương trị vì mà dính líu vào công việc triều chính thì chỉ là "một gã phàm tục, một tên vô lại hoặc một thằng điên" như ông viết trong thư gửi bà Đơ Xtên ngày 9.VII.1786.

Đấy là lí do khiến Gơt rời Vaima ra đi năm 1786 "Chuyến đi của tôi thực chất là một cuộc chạy trốn", ông viết sau khi bỏ đi được mấy ngày. Ông còn nói rằng cuộc hành trình sang Italia đối với ông là sự ra đời lần thứ hai. G. Cônhiô nhận xét : "Chắc là ông cảm thấy mình như người đã chết ở Vaima từ nhiều năm rồi"(2). Sang Italia, đất nước nổi danh với nhiều công trình nghệ thuật lâu đời, Gơt như được trở về với con người thực của ông, một nhà thơ, một nhà sáng tạo.

Tuy nhiên, Gơt trốn chạy mà không thoát. Chính ông chứ chẳng phải ai khác, với thế giới nội tâm đầy mâu thuẫn của mình, đã kéo ông trở về với "cái bẫy chuột Vaima", và từ đây ông chỉ nhận phụ trách một số phần việc có tính chất văn hoá như trường đại học Iêna, các trường nghệ thuật, các thư viện, viện bảo tàng, nhà hát... do đó có nhiều thời giờ hơn dành cho công việc sáng tác. Đây chẳng qua chỉ là một sự thoả hiệp !

Từ cuộc đời và tư tưởng, sự mâu thuẫn của Gơt chuyển sang lĩnh vực sáng tác. Trước khi đến Vaima, ông là nhà thơ, nhà văn của phong trào *Bão táp và xung kích* với các tác phẩm tràn đầy tinh thần sôi nổi, với các hình tượng nhân vật đồ sộ, bất khuất : Prômêtê, Fauxt, Vecte..., với

---

(1) Trích theo G. Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, sdd, tr. 56.

(2) G. Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, sdd, tr. 67.

phong cách sáng tác tự do, không chịu gò bó theo bất cứ quy tắc nào : "mọi quy tắc, ông viết trong tiểu thuyết *Vecte*, chỉ có thể phá hoại tình cảm chân thực và biểu hiện chân thực của tự nhiên mà thôi". Không kể rất nhiều thơ sáng tác rải rác trong suốt cuộc đời, thời kì thanh niên sôi nổi của Gơt được đánh dấu bằng một số tác phẩm tiêu biểu như vở kịch *Goxơ phôn Beclisinghen* (1773), tiểu thuyết *Vecte* (1774)... Kiệt tác *Fauxt* cũng được thai nghén từ năm 1769.

Từ khi sang Italia, con đường sáng tác của Gơt chuyển qua một giai đoạn khác. Ông đi vào chủ nghĩa cổ điển. G. Cônhiô viết : "Gơt cố thoát ra khỏi cái xã hội mà ông thấy là tầm thường, nặng nề. Và sự trốn tránh sẽ là việc rút lui vào "địa hạt cao xa" của nghệ thuật cổ điển, vào vũ trụ của trầm tư thuần tuý. Bây giờ, ông chỉ muốn thấy ở trong nghệ thuật và thơ ca cái thế giới của những hình thức đẹp. Đó là bắt đầu giai đoạn gọi là cổ điển chủ nghĩa trong sáng tác của ông. Nước Hi Lạp lí tưởng hoá sắp được coi là thời đại hoàng kim"[1]. Trong giai đoạn này, ông viết các vở kịch *Iphigiêni ở Tôrit* (1787), *Etmông* (1788), *Taxô* (1790). Tiêu biểu hơn cả là vở *Iphigiêni ở Tôrit.* Iphigiêni là một nhân vật trong thần thoại Hi Lạp được nhiều tác giả quá khứ đưa lên sân khấu (Ơripit, Raxin...). Về phương diện hình thức, vở kịch của Gơt tuân theo một cách nghiêm ngặt những quy tắc của chủ nghĩa cổ điển khiến ta liên tưởng đến những sáng tác của Raxin ở Pháp trong thế kỉ trước. Hành động kịch hết sức đơn giản, nhân vật ít ỏi, toàn bộ diễn biến chỉ xảy ra trong vài tiếng đồng hồ trước cửa đền thờ Actêmix... Về nội dung, kiểu nhân vật chống đối, đập phá của giai đoạn trước không còn nữa. Tâm hồn trong sáng, cao thượng của Iphigiêni, lí trí của người phụ nữ ấy đã dẹp được tính hung bạo của nhà vua Thôax, đã làm nguôi dịu đi những dục vọng đốt cháy gan ruột chàng thanh niên Ôrextơ. Vở kịch nêu vấn đề văn minh thắng dã man, nhưng không phải thông qua con đường đấu tranh bằng bạo lực mà bằng sự hoàn thiện của tâm hồn. Trong *Iphigiêni ở Tôrit* cũng như trong *Taxô* nhà văn đều giải quyết mâu thuẫn bằng cách điều hoà các tuyến nhân vật đối lập. Trong hoàn cảnh xã hội phong kiến Đức lúc bấy giờ, điều này cũng chỉ là ảo tưởng mà thôi.

Từ sau năm 1790 cho đến khi mất, Gơt sáng tác mấy cuốn tiểu thuyết : *Những năm học nghề của Vinhem Maixtơ* (1796), *Ái lực chọn lọc* (1809), *Những năm du lịch của Vinhem Maixtơ* (1821). Ông viết nhiều công trình nghiên cứu lí luận về các vấn đề mĩ học và sáng tác văn học, nghệ thuật : *Laocôôn* (1798), *Về sự thật và dường như thật của tác phẩm nghệ thuật* (1797 – 1798), *Về đối tượng của nghệ thuật tạo hình* (1797), *Nghiên cứu của Điđơrô về hội hoạ* (1799).

---

(1) G. Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, sdd, tr. 60.

Gơt cũng viết nhiều tập hồi kí về đời mình : *Thơ ca và chân lí* (1811 – 1830), *Hành trình sang Italia* (1816)... Ông vẫn tiếp tục làm thơ. Tập thơ lớn cuối cùng của ông nhan đề *Tập thơ Tây – Đông* sáng tác vào những năm 1814 – 1815. Và nổi lên tất cả là việc hoàn thành vở kịch *Fauxt* bất hủ, vở kịch sáng tác kéo dài trong suốt cuộc đời nên cũng bộc lộ khá rõ những mâu thuẫn của ông.

Một biểu hiện khác của sự mâu thuẫn là thái độ của ông đối với cách mạng Pháp, và sau đó đối với Napôlêông. Khi Cách mạng tư sản Pháp bùng nổ, rất nhiều nhà văn, nhà thơ Đức ca ngợi cách mạng nhiệt thành, do đó có những người như Klôpxtôc, Sile được tặng danh hiệu là công dân nước Cộng hoà Pháp. Chỉ sau khi phái Jacôbanh lên nắm quyền, thi hành những biện pháp quyết liệt, dùng bạo lực để trấn áp phản cách mạng, họ mới run sợ và tỏ thái độ không đồng tình. Gơt thì ngay từ đầu đã tỏ ra lạnh nhạt với cách mạng Pháp, tuy ông chẳng phải là không tán thành lí tưởng của cách mạng. Ông không muốn một cuộc đảo lộn long trời lở đất như thế diễn ra ở Đức. Ông muốn thay thế bằng một cuộc cách mạng tinh thần, không đổ máu. Ta không còn thấy bóng dáng của chàng thanh niên "Bão táp và xung kích" đâu nữa. Thế nhưng khi Áo và Phổ kéo quân vào Pháp hòng bóp chết nước cộng hoà non trẻ và bị quân cách mạng đánh cho tơi tả ở Vanmy năm 1792, Gơt lúc đó có mặt ở đấy đã nói một câu nổi tiếng : "Một kỉ nguyên mới trong lịch sử thế giới đã mở ra tại nơi đây, ngày hôm nay". Sang đầu thế kỉ XIX, Napôlêông đem quân xâm lược nước Đức và nhiều nước khác ở châu Âu. Trong lúc cuộc chiến tranh giải phóng dân tộc đang diễn ra thì có lần Gơt lại tiếp Napôlêông. Nhà thơ nặng về phía nhìn thấy ở vị tướng lãnh đó người đại diện của cách mạng tư sản hơn là bản chất xâm lược của ông ta. Sự kiện này khiến nhiều người dị nghị cho rằng ông không có lòng yêu nước. Nhà thơ phải thanh minh trong buổi trò chuyện với giáo sư Luđen ngày 13.XII.1813 : "Ông đừng cho tôi là kẻ bàng quan với những lí tưởng vĩ đại về tự do, nhân dân, Tổ quốc... Nước Đức nằm sâu trong đáy lòng tôi".

Những mâu thuẫn của Gơt phản ánh giai cấp tư sản Đức trong thế kỉ XVIII, giai cấp tư sản sinh sau đẻ muộn, bạc nhược hơn nhiều so với giai cấp tư sản Pháp và Anh, muốn đưa đất nước tiến lên nhưng ý chí và tinh thần cách mạng không đủ mãnh liệt. Nhất là trong hoàn cảnh nước Đức lúc bấy giờ còn đang bị chìm đắm trong tình trạng phong kiến cát cứ hết sức đình đốn, trì trệ, bị chia xẻ ra thành trên ba trăm quốc gia nhỏ bé, công thương nghiệp không phát triển, đó là "sự cùng khổ Đức" theo cách nói của Ăngghen. Thiên tài của Gơt có những mặt không vượt ra được khỏi cái vũng lầy của hoàn cảnh nước Đức lúc đó. Ăngghen viết : "Trong con người ông có một cuộc đấu tranh liên tục giữa nhà thơ thiên tài chán ghét sự cùng khổ của những người xung quanh mình với

người con trai chu đáo của ông nghị tỉnh Franfuốc, tức là với viên cố vấn riêng của Vaima đang tự thấy mình bắt buộc phải kí đình chiến với sự cùng khổ đó và phải chịu cho quen với sự cùng khổ đó. Bởi vậy Gơt khi thì to lớn phi thường, khi thì bé như trẻ con, khi là một bậc kì tài kiêu hãnh, ngạo nghễ, khinh miệt thế giới, khi là một kẻ philistin tản mạn, tự mãn, hẹp hòi. Bản thân Gơt không thắng nổi *sự cùng khổ Đức* mà trái lại, chính *sự cùng khổ* đó đã thắng được ông ta... Tính khí ông, sức lực ông, toàn bộ chiều hướng của trí óc ông đều định sẵn cho ông một cuộc sống thực tế, nhưng cuộc sống thực tế mà ông thấy trước mắt ông lại là một cuộc sống cùng khổ. Gơt luôn luôn vướng phải tình trạng lưỡng nan ấy : sống trong một thế giới mà ông chỉ có thể khinh miệt thôi, tuy thế mặc dầu, ông lại bị ràng buộc vào cái thế giới đó là cái thế giới duy nhất trong đời ông có thể phát huy hoạt động của mình. Khi ông càng trở về già, thì con người thi sĩ phi thường, *de guerre lasse,* lại càng lu mờ sau con người tể tướng tiểu mọn của triều Vaima"(1).

3. GƠT - NHÀ THƠ

Trước hết, Gơt là một nhà thơ lớn, tuy rằng nói đến Gơt, ta thường nghĩ ngay đến tác giả của tiểu thuyết *Vecte* hay vở kịch *Fauxt*. Không kể đến những tác phẩm thuộc các thể loại khác của Gơt được viết bằng thơ, chẳng hạn kịch thơ, chỉ nói về phương diện thơ ca thuần tuý, "thơ của Gơt chiếm một vị trí đặc biệt có một không hai trong lịch sử văn học Đức... Riêng về thơ trữ tình thì cho đến nay Gơt vẫn chiếm địa vị độc tôn trong văn học Đức và là một trong những nhà thơ vĩ đại nhất của nhân loại"(2).

Một mảng lớn trong kho tàng thơ ca của Gơt là những bài thơ viết về tình yêu do bản thân ông đã từng nếm trải, với những rung động thầm kín hay say sưa, với trái tim chân thành của mình, được bộc lộ qua những giai đoạn khác nhau của tuổi đời. Thơ tình yêu của Gơt là "những mảng của một sự thú nhận lớn" như Gơt đã từng nói. Đây là một đóng góp hết sức quan trọng của Gơt, vì trước đó thơ ca thường khô khan, nặng về giáo huấn, ca ngợi đạo đức.

Thời thanh niên, Gơt đã từng nếm trải nhiều mối tình say đắm và ông đã gửi gắm vào trong thơ. Mối tình đầu tiên đến với Gơt năm hai mươi mốt tuổi, thời kì ông là sinh viên trường đại học Xtraxbuôc và yêu Fidrich Briông, con gái một vị mục sư ở Xôxenhaimơ. Một chùm thơ về

(1) Mac và Ăngghen : *Về văn học và nghệ thuật*, Sự thật, Hà Nội, 1958, tr. 197 - 198 ; *De guerre lasse,* tiếng Pháp trong nguyên bản : *đã ngấy chiến đấu.*

(2) Đỗ Ngoạn : *Lịch sử văn học Đức thế kỉ XVIII* (rônêô), ĐHTH, Hà Nội, 1970, tr. 97.

mối tình đầu này ra đời như các bài : *Với một dải băng vẽ hoa hồng, Đón chào và vĩnh biệt, Bài ca tháng Năm, Hoa hồng trên nội cỏ*... Đó là những bài thơ giản dị, giàu nhạc điệu, gần gũi với dân ca, gần gũi với thiên nhiên, phơi phới lòng yêu đời và rộn ràng tuổi trẻ. G. Cônhiô viết : "Như Hecđe mong muốn, thơ ca đi từ trái tim để đến với trái tim... Lí thuyết của Hecđe bắt gặp thiên tài sáng tạo của Gơt để sản sinh ra một lời ca với âm điệu mới, mà nhân vật là một con người của những ngày đang tới, khao khát muốn biết trọn vẹn cuộc đời và hưởng tự do"(1).

Tháng Giêng 1775, trong thời gian đang ở quê nhà, một mối tình khác đến với Gơt. Ông đính hôn với Lili Sôennơman, con gái một gia đình giàu có, và một chùm thơ khác ra đời, chùm thơ về Lili (hay Bêlinhđơ) : *Tình yêu mới cuộc đời mới, Gửi Bêlinhđơ, Công viên của Lili, Hân hoan vì đau khổ*... Trong chùm thơ này, âm điệu hân hoan xen lẫn với tâm trạng lo lắng vì hai người sống trong những môi trường xã hội khác nhau ; cuộc sống tù túng, nghèo nàn về tinh thần trong xã hội thượng lưu sau này khi chung sống với Lili có thể làm tổn hại cho sự nghiệp sáng tác tự do của mình.

Tiếp theo chùm thơ trên là chùm thơ về Liđa xuất hiện sau khi Gơt đến Vaima và quen biết Saclôt phôn Xtên, người phụ nữ mà ông gọi bằng tên Liđa trong thơ của ông : *Gửi Saclôt phôn Xtên, Vĩnh viễn*... Ở đây, tình yêu bộc lộ ra sâu lắng hơn, tính chất sôi nổi trong lời thơ, tứ thơ giảm đi nhiều, thay vào đó là chất trí tuệ ngày càng rõ nét. Mối tình của nhà thơ với Saclôt phôn Xtên cuối cùng cũng dang dở như các cuộc tình duyên trước.

Thơ tình yêu của Gơt tuy đi sâu vào những nếm trải cá nhân, nhưng đó không phải là cái cá nhân riêng tư nhỏ bé, "Cái tôi trong thơ ông cũng đồng thời là cái ta của thế hệ thanh niên tư sản đầy nhiệt tình"(2). Ý nghĩa xã hội rộng lớn trong mảng thơ này của ông là ở đấy.

Bên cạnh mảng thơ tình yêu, thơ Gơt thời trẻ còn nổi lên với những bài thơ phản ánh tâm hồn bất khuất, ý chí quật cường của một người tham gia phong trào *Bão táp và xung kích*. Khi viết thơ tình, Gơt thường sử dụng hình thức đoản ca, đó là những bài thơ trữ tình ngắn, chia thành từng khổ giống nhau, giàu nhạc điệu, thuận tiện cho việc phổ nhạc. Đối với loại thơ hừng hực khí thế "Bão táp và xung kích" phản ánh thế giới quan tiến bộ của mình, tác giả lại thường sử dụng hình thức tụng ca (hymne) với nhịp điệu linh hoạt và những câu thơ tự do không bị gò ép theo vần. *Prômêtê* là bài tụng ca tiêu biểu nhất của Gơt thời trẻ, sáng tác vào khoảng 1773 – 1774, nhưng đến năm 1785 mới được xuất bản

---

(1) G Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, Sdd, tr. 29 – 30.

(2) Đỗ Ngoạn : Tài liệu đã dẫn, tr. 98.

lần đầu. Bài thơ gồm sáu đoạn và là lời của Prômêtê kiêu hãnh, bất khuất nói với thần Zơx. Toàn bài toát lên khí phách của một Prômêtê không hề run sợ trước uy lực bạo tàn : "... Hãy để đấy cho ta – Trái đất của ta – Và túp lều của ta – Mà mi không dựng – Và bếp lửa của ta – Mà mi ghen tị – Với lửa hồng của nó...".

Đoạn trên là một trong những tứ độc đáo của bài thơ khác với thần thoại, không phải Prômêtê đánh cắp lửa của thiên đình cho loài người mà là Zơx thèm muốn ngọn lửa hồng của trần gian. Và loài người được nâng lên ngang tầm thần thánh trong đoạn kết thúc :

"Ta ngồi đây cấu tạo con người
Theo hình ảnh của ta
Một loài người cũng như ta
Biết khóc than đau khổ
Biết vui mừng hưởng thụ
Và biết không kính trọng mi
Như ta vậy"(1)

Biêlinxki đánh giá rất cao bài thơ này của Gơt : "Các Prômêtê của thời đại chúng ta biểu dương trước thắng lợi và không còn sợ con diều hâu tàn bạo nữa. Về điểm này, *Prômêtê* của Gơt... có thể nói là một bài thơ của thời đại chúng ta"(2).

Đến giai đoạn sáng tác cổ điển chủ nghĩa, những vần thơ sôi nổi, hào hùng của Gơt lùi dần vào dĩ vãng. Năm 1781, trong bài *Những giới hạn của nhân loại* có đoạn :

"Với thần thánh
Không người nào
Đọ sức được
Nếu ai cố rướn lên
Đầu chạm các vì sao
Chân chới với
Mất nơi bấu víu"

Thật khó hình dung tác giả bài thơ này đã từng say sưa với hình ảnh Prômêtê trước đó không lâu !

Về hình thức thơ, trong giai đoạn này, Gơt không còn sử dụng đoản ca hay tụng ca nữa, mà chuyển sang viết bi ca (élégie) và xonnê. Mỗi bài xonnê gồm 14 câu, chia thành 4 khổ, vần luật hết sức nghiêm ngặt. Còn

---

(1) Trích theo bản dịch của Đỗ Ngoạn (in rônêô).

(2) Biêlinski : *Toàn tập* (Tiếng Nga), t. V – Viện HLKH Liên Xô, tr. 323, trích theo G. Cogniot, sdd, tr. 186.

bi ca là thể thơ trữ tình rất cổ, được Gơt hồi phục lại. Trong thời cổ đại, đó là loại thơ gồm những câu ngũ ngôn và lục ngôn xen kẽ nhau và không hàm nghĩa bi luỵ. Trước kia, thơ Gơt thường in rải rác nhiều nơi ; đến thời kì này *Những bài bi ca La Mã* lần đầu tiên mới xuất hiện thành tập riêng biệt, bao gồm các bài thơ sáng tác vào khoảng 1788 – 1790, và xoáy vào một số chủ đề nhất định. Bên cạnh chủ đề thành La Mã, như nhan đề tập thơ nêu lên, là chủ đề tình yêu khơi nguồn cảm hứng từ cuộc tình duyên dẫn đến hôn nhân của ông với Crixtian Vunpiut. Nhà thơ gặp Crixtian lần đầu tiên ngày 12.VII.1788, chưa đầy một tháng sau khi từ Italia trở về Vaima và đem lòng yêu mến ngay cô gái con nhà bình dân làm nghề tết hoa giả. Bất chấp những lời dị nghị, gièm pha của giới thượng lưu, Gơt đưa Crixtian Vunpiut về chung sống, hai người có con với nhau cuối năm 1789 và đến 1806, nhà thơ chính thức cưới Crixtian làm vợ. Theo G. Cônhiô, "chính Crixtian Vunpiut đã khơi nguồn cảm hứng cho chùm *Những bài bi ca La Mã*... Gơt che giấu trong đó mối tình say đắm mới của ông ở Đức dưới những kỉ niệm hào hứng và ngây ngất về nước Italia bằng một hình thức bắt chước thời cổ"(1). Tình yêu trong tập này không có chất men say của tuổi trẻ mà toát lên hạnh phúc vợ chồng, hạnh phúc gia đình đầm ấm, có nhiều bài rất hay được Mac và Ăngghen ưa thích.

Đỉnh cao cuối cùng trong sự nghiệp thơ ca của Gơt là *Tập thơ Tây – Đông* gồm 335 bài sáng tác từ 1814 đến 1818, lúc nhà thơ đã ngoài 60 tuổi. *Tập thơ Tây – Đông* xuất bản năm 1819, chia thành 12 quyển. Tập thơ toát lên hình ảnh nhân vật trữ tình là tác giả lúc đã về già, chín chắn, điềm đạm, sâu lắng, triết lí mà uy thế ngời ngời. Đến tập thơ này, tình yêu vẫn không vắng bóng. Tác giả dành riêng hẳn một quyển (quyển về Xulâyca) để ca ngợi mối tình mới đến của ông với một thiếu phụ là nàng Marian phôn Vinlemơ, tuy có nhà nghiên cứu cho rằng nhân vật Xulâyca ở đây có ý nghĩa khái quát hơn chứ không hẳn là Marian.

Nhìn chung, "cống hiến của Gơt trong lĩnh vực thơ ca là đã khám phá ra thế giới tâm hồn của chủ thể, là đã khắc phục được tình trạng làm thơ để tả cảnh hay để minh hoạ đạo đức học ; cống hiến của ông là đã làm phong phú nghệ thuật thơ ca bằng những hình thức mới hay những hình thức cổ nhưng cho đến bấy giờ ở Đức chưa ai biết"(2).

4. "GƠXƠ PHÔN BECLISINGHEN" (Goetz von Berlichingen)

Vở kịch đram 5 hồi bằng văn xuôi này ra đời năm 1773 và làm cho Gơt bắt đầu nổi tiếng.

---

(1) G. Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, sđd, tr. 75.

(2) Đỗ Ngoạn : *Lịch sử văn học Đức thế kỉ XVIII* (rônêô). Tài liệu đã dẫn, tr. 112.

Hành động kịch được đặt vào khung cảnh nước Đức thế kỉ XVI. Nhân vật chính, Gơxơ phôn Beclisinghen là một hiệp sĩ nổi tiếng, được mệnh danh là "Bàn tay sắt", xung đột gay gắt với triều đình của giám mục Bămbec, một trong những vương quốc nhỏ bé ở Đức hồi ấy. Giám mục tìm mọi cách chặt vây cắt cánh cuộc đời tự do của hiệp sĩ nhưng không làm gì được và Beclisinghen vẫn sống trong lâu đài kiên cố, ngày đêm sẵn sàng chiến đấu không một phút lơ là. Nhân chuyện giám mục Bămbec phản trắc bắt cóc một người con trai của ông, hiệp sĩ liền trả thù, bắt viên cố vấn thân cận của giám mục là hiệp sĩ Vaixlinghen. Y là bạn của Beclisinghen từ thời thơ ấu nên được ông đối xử tử tế, hơn nữa còn tán thành cuộc tình duyên của y với em gái ông là Mari nảy sinh trong thời gian y bị cầm tù, hai bên chỉ còn đợi ngày làm lễ cưới. Vaixlinghen được phép trở về triều đình để thu xếp công việc và từ biệt bạn bè sau khi đã hứa danh dự là cắt đứt mọi quan hệ với giám mục Bămbec và chung thuỷ với Mari. Nhưng y đã quên lời hứa, quên cả Mari khi về tới triều đình và trước sự quyến rũ của nàng Adêlait, Vaixlinghen cưới người phụ nữ goá chồng ấy rồi tới triều đình hoàng đế đóng ở Auxbuôc để vận động hoàng đế cử quân đi bắt Beclisinghen. Ông chiến đấu hết sức dũng cảm, song cuối cùng, phải chấp nhận điều kiện không bao giờ quấy rối nữa. Nhưng khi vừa mở cổng thành thì phe hoàng đế lại nuốt lời giao ước, bắt hiệp sĩ giải đi Haibrôn. Nhờ có Fran phôn Xichkinhghen can thiệp, ông mới được tự do. Gặp lúc phong trào nông dân nổi dậy khắp nơi, Beclisinghen nhận lời đứng ra cầm đầu. Đến khi thấy quân nổi dậy phạm phải nhiều điều tàn bạo, ông muốn rút lui khỏi cương vị của mình nhưng không được nữa. Cuộc nổi dậy thất bại, ông bị bắt. Ngồi trên hàng ghế quan toà, Vaixlinghen kết án tử hình nhà hiệp sĩ "Bàn tay sắt". Mari phải sụp xuống chân y để xin ân xá cho anh ruột. Kết thúc vở kịch, Beclisinghen kiệt sức, thở hơi cuối cùng giữa những người thân. Vaixlinghen cũng đã chết vì bị đầu độc do bàn tay của gã thị đồng mà đằng sau là Adêlait.

Gơxơ phôn Beclisinghen là một hiệp sĩ có thật (1480 – 1562), sống vào thời kì nổ ra cuộc chiến tranh nông dân (1524 – 1525). Trong một trận chiến đấu, ông bị thương phải cắt bàn tay phải và thay vào bằng bàn tay sắt, do đó mới có biệt hiệu kể trên. Ông từng cầm đầu một cuộc nổi dậy của nông dân. Sau khi phong trào nông dân tan rã, Beclisinghen đầu hàng và chuyển sang phục vụ quyền lợi cho các vua chúa. Đứng về phương diện lịch sử mà xét, Beclisinghen là người đại diện cho tầng lớp hiệp sĩ đã lỗi thời nổi dậy chống lại chế độ tập quyền, mong muốn khôi phục lại nền dân chủ quý tộc trái với đà tiến của lịch sử nên mang tính chất phản động. Mac và Ăngghen đánh giá nhân vật lịch sử này là một gã mơ mộng phản động, một kẻ phản bội lại phong trào nông dân. Hêghen so sánh hiệp sĩ này với Đôn Kihôtê, mơ ước một chế độ không thể nào khôi phục lại được nữa.

Tuy nhiên, gạt bỏ những mặt hạn chế, nhất là thái độ quy phục hoàng đế và vương triều ở giai đoạn cuối, Beclisinghen, hiệp sĩ "Bàn tay sắt" là một hình tượng đẹp, hào hùng trong lịch sử dân tộc Đức, một con người nổi lên chống lại áp bức, bất công, một con người khao khát tự do và công lí. Chính khía cạnh này đã hấp dẫn Gơt. Năm 1771, thời kì đang học ở Franfuôc, tác giả được đọc tập hồi kí của Beclisinghen in lần đầu năm 1731 ở Numrembec. Lập tức ông muốn viết một vở kịch nhà hiệp sĩ Bàn tay sắt mà ông xem là "một trong những người Đức cao quý nhất" và sự tiếp xúc về tinh thần với sự cao quý ấy rất cần thiết cho ông "trong cái hốc bẩn thỉu là Franfuôc"[1] lúc bấy giờ. Ông đã hoàn thành bản thảo vở kịch trong vòng chưa đầy hai tháng cuối 1771 đầu 1772 và hầu như không thay đổi gì nhân vật có thật. Sau đó, do sự gợi ý của Hecđe, ông viết lại, phát huy trí tưởng tượng sáng tạo nhiều hơn và không hoàn toàn lệ thuộc vào sự thật lịch sử. Đấy là vở kịch chính thức ra mắt khán giả.

Gơt tôn trọng sự thật về Beclisinghen trên những đường nét lớn. Dưới ngòi bút của ông, Beclisinghen vẫn được xây dựng là một nhân vật đấu tranh với hoàng đế, vương quyền và giáo hội với tư cách hiệp sĩ, đứng về mặt lịch sử là một tầng lớp đã lỗi thời nên không tránh khỏi thất bại. Vì thế, trong thư gửi Laxan ngày 19.IV.1859, Mac có đoạn viết : "Ở con người này, một cá nhân *đáng thương hại*, sự đối lập có tính chất bi kịch giữa một bên là số người hiệp sĩ và một bên là các hoàng đế và các vương hầu được thể hiện một cách toàn vẹn, và vì vậy, Gơt chọn Beclisinghen làm nhân vật chính là hợp lí"[2].

Nhân vật Beclisinghen trong kịch là hiện thân cho tinh thần đấu tranh vì công bằng và lẽ phải chống những kẻ thù hung bạo nhất từ bọn quý tộc vương hầu, cha cố tiêu biểu là giám mục đứng đầu triều đình Bămbec, đến hoàng đế chóp bu ngự trị ở Auxbuôc. Đó là một con người dũng cảm, thẳng thắn, giản dị, trung thực, một người "căm ghét tất cả các vương hầu và được tất cả những ai bị áp bức kính trọng", như lời phát biểu của một tu sĩ đạo Tin Lành trong vở kịch tên là Mactin.

Không phải ngẫu nhiên Gơt đã chọn một nhân vật trong lịch sử dân tộc sống vào cuối thế kỉ XV, đầu thế kỉ XVI, cho vở kịch của mình. Tình hình xã hội, chính trị nước Đức thời kì này không khác với thế kỉ XVIII là mấy. Triều đình Bămbec trong kịch trở thành hình ảnh gần gũi với hàng loạt triều đình vương quốc và công quốc nhỏ bé tồn tại dai dẳng trong nước Đức thời đại của Gơt, với bao nhiêu những cái xấu xa đồi bại, mưu mô nham hiểm và áp bức bất công. Beclisinghen chống lại hoàng đế và các vương hầu cũng tức là chống lại "sự cùng khổ Đức" trong thế

---

(1) Thư Gơt gửi Xanman ngày 28.XI.1771.

(2) Mac và Ăngghen : *Bàn về văn học và nghệ thuật*, sđd, tr. 311-312.

kỉ XVIII. Ăngghen đã nhận định về văn học Đức nửa sau thế kỉ này : "Mỗi tác phẩm xuất sắc của thời đại ấy đều chứa chan một tinh thần phản kháng và chống chọi với tất cả cái xã hội Đức trong tình trạng hồi bấy giờ. Gơt viết vở kịch *Gơxơ phôn Beclisinghen* để truy niệm hương hồn một người đã đứng lên chống lại"(1). Đó là một tác phẩm tràn đầy tinh thần thách thức và nổi loạn trước cái xã hội Đức đang mục ruỗng.

Viết vở kịch về một thời đại đã qua nhưng tìm cách dịch gần lại với hiện tại nằm trong ý đồ của Gơt và là một trong những khía cạnh của trí tưởng tượng sáng tạo khi thể hiện nhân vật lịch sử. Ngay cả ngôn ngữ và cách nói năng của nhiều nhân vật trong kịch cũng là ngôn ngữ và cách nói năng của thế kỉ XVIII, chỉ trừ nhân vật chính Beclisinghen, nhà văn dựa vào tập hồi kí của ông nên giữ nguyên ngôn ngữ có màu sắc lịch sử, khiến cho có những nhà nghiên cứu tưởng rằng Gơt phạm sai lầm quên chú ý đến tính nhất quán thời gian.

Những khía cạnh khổng lồ của con người thực Beclisinghen hấp dẫn Gơt. Trong tác phẩm của mình, nhà văn càng khắc hoạ, tô đậm thêm cho nhà hiệp sĩ Bàn tay sắt thành một nhân vật khổng lồ, kiểu nhân vật đặc biệt ưa thích của ông thời trẻ, nó thể hiện được nhiệt tình sôi sục của một người tham gia *Bão táp và xung kích* đang lúc cao trào. Prômêtê (trong bài thơ *Prômêtê*) nổi loạn chống lại các thế lực áp bức trên thiên đình ; Beclisinghen nổi loạn chống lại hoàng đế và các vương triều trong nước Đức.

Vở kịch còn mang đậm hơi thở của thế kỉ XVIII ở tinh thần khao khát tự do của nhân vật chính. Con người tự do vốn là mẫu người lí tưởng của tác giả và "Beclisinghen là một người lí tưởng như thế. Chủ đề tư tưởng của vở kịch là vấn đề tự do. Với hai chữ "tự do", nhân vật Beclisinghen bước lên sân khấu : *Chỉ vì cuộc sống và tự do mà con người phải chịu dựng gian khổ*. Với hai tiếng đó, ông vĩnh biệt cõi đời : cho ta xin ngụm nước. Khí trời đẹp quá !... Tự do ! Tự do !"(2).

Beclisinghen trở thành một người phát ngôn, nói lên nguyện vọng và ý chí của giai cấp tư sản Đức cuối thế kỉ XVIII đang đấu tranh chống chế độ phong kiến để giành tự do.

Mấy lời kết thúc vở kịch sau khi Beclisinghen thở hơi cuối cùng và màn từ từ hạ rất có ý nghĩa :

"*Êlizabet* (vợ Beclisinghen) : ... Thế giới này là một nhà tù.

Mari (em gái Beclisinghen) : Trái tim cao quý ! Trái tim cao quý ! Khốn nạn thay cho cái thế kỉ đã ruồng rẫy Người !

---

(1) Mac và Ăngghen : *Bàn về văn học và nghệ thuật*, sđd, tr. 194.

(2) Đỗ Ngoạn : Tài liệu đã dẫn, tr. 127.

Lecso : Khốn nạn thay cho hậu thế không biết đến Người !

Cái chết của Beclisinghen trở thành lời kêu gọi đấu tranh trong tương lai.

Tính chất thách thức và nổi loạn tràn đầy tinh thần "Bão táp và xung kích" của vở *Goxơ phôn Beclisinghen* còn được biểu hiện không kém phần mãnh liệt trong hình thức kịch đram hết sức tự do phóng khoáng. Bên tuyến hành động chính và một số nhân vật chủ chốt không đông lắm, trong kịch còn có rất nhiều nhân vật phụ. Cái bi xen lẫn với cái hài. Quy tắc ba duy nhất của kịch trường cổ điển chủ nghĩa không được tôn trọng. Vở kịch gồm rất nhiều cảnh liên tiếp. Riêng hồi III có 22 cảnh thì diễn ra tại 22 địa điểm khác nhau. Có những cảnh rất ngắn khó dựng trên sân khấu kèm theo thay phông đổi cảnh, nên khi diễn thường phải thay bằng một đoạn thuật lại.

Goxơ phôn Beclisinghen về mặt thể loại kịch là sự phản ứng lại ảnh hưởng của chủ nghĩa cổ điển Pháp và nghệ thuật cung đình không phù hợp với khát vọng tự do và ước muốn xây dựng nên văn nghệ dân tộc của phong trào *Bão táp và xung kích.* Gơt đã hướng theo phong cách kịch của Sêcxpia, nhà văn Anh đã để lại cho ông nhiều ấn tượng sâu sắc. Trong bài diễn văn đọc nhân dịp kỉ niệm Sêcxpia năm 1771, ông hết lời ca ngợi Sêcxpia, so sánh Sêcxpia với Prômêtê, tán dương sân khấu Sêcxpia và phủ nhận sân khấu cổ điển chủ nghĩa với những quy tắc gò bó chẳng khác nào như các xiếng xích trói buộc trí tưởng tượng bay bổng. *Goxơ phôn Beclisinghen* té ra còn táo bạo hơn cả những vở kịch của Sêcxpia. Vở kịch có tới trên năm mươi lần thay phông đổi cảnh, gấp hơn hai lần số cảnh của vở *Hăngri VI* là vở kịch thay đổi cảnh nhiều nhất của Sêcxpia. Trong các vở kịch của Sêcxpia, những bước nhảy vọt từ địa điểm này sang địa điểm khác, từ thời gian này sang thời gian khác qua các cảnh liên tiếp cũng không được thực hiện đến mức chóng mặt như trong vở kịch của Gơt.

5. "VECTE" (WERTHER)

Nhan đề đầy đủ là *Nỗi đau của chàng Vecte*, quyển tiểu thuyết nổi tiếng đầu tiên của Gơt, xuất bản năm 1774, lần tái bản năm 1782 có sửa chữa lại.

Tiểu thuyết viết dưới dạng những bức thư, thể loại quen thuộc của văn học phương Tây thế kỉ XVIII. Trong tiểu thuyết này là những bức thư của Vecte gửi cho người bạn thân Vinhem, kể cho bạn nghe cuộc sống của mình.

Vecte là một thanh niên có học thức và tài hoa thuộc tầng lớp thị dân. Sau mối tình dang dở với Lêôno và không muốn mòn mỏi tháng ngày trong những công việc chán ngắt phục vụ cho bọn quý tộc, chàng rời thành phố về một thị trấn nhỏ miền quê yên tĩnh, sống giữa khung

cảnh thiên nhiên bao la và những người dân quê thật thà chất phác, mong được khuây khoả trong lòng. Đến lúc tưởng chừng như đã lấy lại được tâm hồn thư thái thì tình cờ trong khi tham dự đêm vũ hội ở địa phương, Vecte quen biết Lôttơ, một thiếu nữ xinh đẹp con vị pháp quan. Nhan sắc và tính tình giản dị, chân thật, nhạy cảm của nàng lập tức chinh phục Vecte. Đồng thời Vecte cũng đau khổ vì biết Lôttơ đã đính hôn với Anbec, và tuy rất có cảm tình với Vecte, người thiếu nữ ấy vẫn quyết giữ vững lời hẹn ước. Tuyệt vọng, Vecte liền bỏ về nhà vì không muốn làm ảnh hưởng đến hạnh phúc của người khác. Nghe theo lời mẹ, chàng nhận làm thư kí cho một viên sứ thần, mong tìm sự lãng quên trong công việc. Nhưng chưa bao giờ cái hố giai cấp ngăn cách giữa chàng với xã hội quý tộc lại hiện ra rõ rệt như trong thời gian ấy. Bọn chúng tỏ thái độ khinh miệt chàng. Vecte không sao chịu nổi, liền bỏ việc và lại quay về với Lôttơ, lúc này đã là vợ của Anbec, vì chàng cũng nhận thấy không thể nào sống thiếu Lôttơ được. Tình yêu giữa hai người lại bùng dậy, với những buổi trò chuyện, những cuộc dạo chơi, tuy cả hai đều cố kìm nén để khỏi vượt quá ranh giới của tình bạn. Chỉ có một lần Vecte không tự chủ được đã ôm hôn Lôttơ say đắm. Sau đó, chàng tuyệt vọng nhiều hơn, lấy cớ đi xa, chàng từ biệt Lôttơ và Anbec rồi sai đầy tớ đến mượn Anbec súng lục. Chính Lôttơ đã trao súng, người run lên vì nàng linh cảm thấy chuyện chẳng lành. Vecte tự sát, cuốn sách *Emilia Galôtti* của Lexinh còn để mở trên bàn.

Vecte viết về nỗi lòng của nhân vật chính nên Gơt đã khéo chọn hình thức những lá thư tâm tình qua đó đương sự bộc lộ hết những uẩn khúc quanh co của trái tim sâu kín. Khác với Ruxô trong tiểu thuyết *Juyli* dùng hình thức thư từ trao đổi với nhau giữa đôi tình nhân Juyli, Xanh-Prơ, và cả với những người thân, ở đây chỉ có Vecte gửi thư đi và cũng chỉ gửi cho một người là Vinhem mà thôi. Cuốn tiểu thuyết trở thành dòng tâm hồn liền mạch của nhân vật Vecte. Vinhem không viết một lá thư nào nhưng ta vẫn có thể hiểu về anh qua thư từ của Vecte. Đây là một kiểu nhân vật đặc biệt. Vecte tâm sự với Vinhem cũng là tâm sự với bạn đọc chúng ta, những người đang theo dõi các nỗi đau khổ của chàng với tấm lòng đầy thương cảm.

Tiểu thuyết viết rất sinh động, chân thật với những rung động tinh tế của con tim như tuôn trào trên trang giấy trắng. Đó là tài nghệ của nhà văn, đồng thời cũng do những điều ông viết ra chính bản thân ông đã từng nếm trải.

Năm 1772, sau khi đỗ tiến sĩ luật khoa, Gơt được bổ nhiệm làm bồi thẩm ở Vetxla, một thành phố nhỏ bé, bẩn thỉu, nơi đặt trụ sở toà án vương quốc, với bọn quý tộc dập dìu ngựa xe hống hách. Đang ngấy với cảnh đời nhốn nháo, Gơt đã gặp và yêu say đắm Saclôt con gái vị pháp quan và là vợ chưa cưới của Kexne, bạn ông, cũng làm việc tại toà án. Đau khổ, Gơt đã từ giã Vetxla ra đi ngày 11.IX.1772. Sau đó, Gơt lại

nhận được thư của Kexne báo tin một người bạn cũ từ thời còn đi học ở Laixich tên là Jêruxalem vừa tự sát ngày 30.X.1772 bằng súng lục mượn của Kexne vì anh bị xã hội quý tộc khinh miệt trong lúc đang làm chân thư kí quèn cho một đoàn ngoại giao ở Vetxla và cũng vì anh theo đuổi mối tình tuyệt vọng với một phụ nữ đã có chồng. Tất cả những sự kiện đó trở thành chất liệu cho *Vecte*. Việc khảo sát các thư từ của Gơt gửi Saclôt, Kexne và bè bạn khác cùng với cuốn *Nhật kí* của Kexne còn để lại đã chứng minh mối liên hệ mật thiết giữa tiểu thuyết *Vecte* với những gì nhà văn đã nếm trải.

Không ít người hiểu sai ý nghĩa *Vecte* khi chỉ nhìn thấy nó là một cuốn tiểu thuyết tình. Thậm chí như Napôlêông còn chê Gơt đã "gán những xung đột xã hội vào bi kịch tình yêu làm cho tác phẩm giảm hay đi một phần". Cách nhận định của nhiều người khác cho rằng trong tiểu thuyết này vừa có chủ đề tình yêu vừa có chủ đề phê phán xã hội cũng không thoả đáng. Thật khó tách bạch đâu là phê phán xã hội đâu là tình yêu. Hai khía cạnh đó quyện chặt lấy nhau, hoà nhập vào nhau tạo thành một nét độc đáo của tư tưởng tác phẩm và biểu hiện ra cả về mặt kết cấu ở các bình diện.

Xét trên toàn cục, rõ ràng tiểu thuyết được cấu tạo bằng hai mô típ có vị trí quan trọng ngang nhau. Tình yêu tuyệt vọng của Vecte và Lôttơ qua hai giai đoạn và xen vào giữa là những nỗi đau khổ của Vecte thời kì làm thư kí cho một nhân viên ngoại giao. Đấy là chưa kể những nguyên nhân nào đã thúc đẩy Vecte rời bỏ thành phố về sống tại một thị trấn nhỏ miền quê ở đầu tác phẩm. Chắc chắn không phải chỉ vì muốn tìm nơi khuây khoả cho mối tình dang dở với Lêôno. Không thể nói một típ thứ hai chỉ là một yếu tố phụ đưa vào trong lúc tạm ngừng mạch chính của câu chuyện giống như màn kịch phụ diễn lúc chuyển hồi.

Những nỗi đau khổ của Vecte thời kì làm thư kí phản ánh tâm trạng của tầng lớp thanh niên tư sản trong xã hội phong kiến Đức đầy rẫy những chuyện bất bình đẳng. Vecte có nhiều khả năng, nhiều người thấy rõ những khả năng ấy của chàng. Thế nhưng chàng lại phải chịu sự sai bảo của một gã sứ thần dốt nát, thiển cận kênh kiệu ta đây, tuy rằng hắn được quyền cao chức trọng chỉ là nhờ con dòng cháu giống. Đã thế, có lần trong nhà bá tước C., chàng lại còn bị xã hội thượng lưu hùa nhau làm nhục khiến chàng quyết định phải bỏ việc. Xung đột của Vecte với xã hội ấy là xung đột có tính bi kịch giữa cá nhân tư sản muốn phát triển tài năng và chế độ phong kiến trong đó bọn quý tộc coi khinh những người thuộc các tầng lớp dưới. Đây là cuộc xung đột có tính giai cấp. Các thực tế mà Gơt tự mình chứng kiến, nếm trải thời gian làm bồi thẩm ở Vetxla là những tư liệu sống giúp ông hoàn thành những trang sách đó, vì Vetxla là một trong những nơi tập trung khá đầy đủ các cái mọt ruỗng,

kênh kiệu, trì trệ của xã hội phong kiến Đức lúc bấy giờ. Ngay đến cả cái toà án ở đấy cũng thế, hàng đống hồ sơ nằm lưu cữu có cái đã hàng trăm năm mà không được xét đến. Ăngghen viết : "Người ta chưa nghe nói có vụ án nào được cái toà án cao quý ấy giải quyết bao giờ"(1).

Còn câu chuyện tình trong tiểu thuyết *Vecte* cũng không phải là câu chuyện tình yêu muôn thuở. Vecte yêu Lôttơ đắm say, Lôttơ cũng có cảm tình rõ rệt với chàng. Nhưng có cái gì đó trở ngại cho tình yêu của họ, đó là tập tục của xã hội phong kiến. Lôttơ đã đính hôn với Anbec. Lôttơ đã là vợ của Anbec. Nàng không thể làm thế nào khác được. Trong con người nàng, quy ước đã thắng tình cảm, chủ nghĩa hình thức đã thắng cuộc sống như nhận xét của G. Cônhiô. Câu chuyện yêu đương ở đây thực chất cũng mang tính phản kháng xã hội. Cá nhân tư sản trên con đường phát triển nhân cách tự do đòi hỏi phải được giải phóng về mặt tình cảm, được tự do yêu đương, trái với những quy tắc xã hội cũ kĩ. Juyli của Ruxô bị bắt buộc lấy một người chồng mà mình không yêu, còn Lôttơ của Gơt lấy Anbec là người có nhiều mặt không thể so sánh được với Vecte. Có lẽ vì thế nên cách xử sự của hai nhân vật nữ này không giống nhau, nhưng ý nghĩa phản kháng xã hội về mặt đòi hỏi giải phóng tình cảm thì ở cả hai tiểu thuyết đều theo cùng một hướng.

Hai môtip trong tiểu thuyết hết sức khăng khít với nhau nên có thể nói ý nghĩa bao trùm của tác phẩm này là sự phản kháng xã hội, Vecte là hình ảnh một cá nhân tư sản tiến bộ trong thế kỉ XVIII cảm thấy hết nỗi ngột ngạt, tù túng của xã hội phong kiến ngăn cản sự phát triển toàn diện của cá nhân trên các lĩnh vực, bên trong cũng như bên ngoài.

Đi vào một số chi tiết, ta càng thấy rõ điều ấy. Trong tiểu thuyết có một sự kiện làm cho Vecte vô cùng xúc động và bị ám ảnh mãi, đó là một anh đầy tớ si tình yêu bà chủ nhà goá chồng rồi vì ghen tuông mà đâm chết kẻ tình địch. Việc đặt song song số phận bi thảm của Vecte và của anh đầy tớ rất có ý nghĩa. Cả hai đều là những kẻ bị đè nén trong xã hội. Cả hai đều là nạn nhân của mối tình đau khổ và những thành kiến trói buộc. Xã hội lên án anh đầy tớ không phải chỉ vì anh ta phạm tội giết người mà còn vì một người đầy tớ không biết thân phận mình và những cách biệt giai cấp, đã dám yêu bà chủ, một hành động làm tổn thương đến tôn ti trật tự của chế độ phong kiến.

Chi tiết tác phẩm *Êmilia Galôtti* để mở trên bàn rọi thêm cho ta ánh sáng. Trước lúc tự sát, không phải chàng đang đọc cuốn tiểu thuyết tình mà là một vở kịch nói lên sự tàn bạo của giai cấp phong kiến thống trị và nỗi đau khổ của dân lành.

---

(1) Trích dẫn theo G. Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, sđd, tr. 37.

Tiểu thuyết *Vecte*, cũng như vở kịch *Gơxơ phôn Beclisinghen*, là tác phẩm mang hơi thở và nhịp đập trái tim của phong trào *Bão táp và xung kích*. Cái chết của Vecte là một sự phản kháng, tuy chỉ là phản kháng tiêu cực. Nhà văn ca ngợi Vecte con người đa cảm, nhưng đồng thời cũng hiểu rõ "Vecte con người mơ mộng và tư biện không phải là một nhân vật thực tiễn có khả năng giải quyết những xung đột giữa cá nhân và xã hội"(1). Đỗ Ngoạn có lí khi viết : "*Vecte* là cuốn tiểu thuyết của chủ nghĩa duy cảm, đồng thời cũng chứa đựng nhiều đoạn chống lại chủ nghĩa duy cảm, chống lại chủ nghĩa chủ quan. Đó chính là cái bí mật của kết cấu"(2).

Tuy thế, sau khi cuốn tiểu thuyết ra đời, bên cạnh tác dụng tích cực khơi dậy ở người đọc lòng căm phẫn chế độ phong kiến, có khá nhiều thanh niên học đòi theo chủ nghĩa duy cảm và cả hành động tự sát của Vecte. Vì vậy, trong một bài thơ sáng tác năm 1775, nhan đề *Nỗi đau của chàng Vecte*, Gơt đã để cho chàng nhắn nhủ : "Bạn hãy làm người dũng cảm và chớ theo gương tôi".

II - "FAUXT" (FAUST)

1. "FAUXT" VÀ KẾT CẤU ĐỘC ĐÁO

Fauxt là kiệt tác lớn nhất của Gơt, một vở kịch thơ độc đáo và đồ sộ, gồm trên 12000 câu thơ, có cảnh được viết bằng văn xuôi, chia làm hai phần "Fauxt I" và "Fauxt II" có cấu tạo khác nhau, chưa kể 32 câu thơ "Đề tặng" và hai màn "Giáo đầu ở nhà hát", "Khúc dạo đầu trên thiên đường" trước khi vào kịch chính. Nhà thơ bắt đầu thai nghén "Fauxt I" từ 1769, lúc còn đang đi học ở Xtơraxbuôc. Khi đến Vaima, ông đã mang theo tập bản thảo của phần này. Sau nhiều lần bổ sung, sửa chữa, "Fauxt I" ra đời năm 1808. Nhà thơ tiếp tục viết phần II, hoàn thành ngày 22.VII.1831 và được in sau khi ông đã qua đời.

Mở đầu vở kịch là 32 câu "Đề tặng", lời tác giả nói với các nhân vật. "Đề tặng" ngoài ý nghĩa đề tặng cho các bạn bè thân quen nay tan tác mỗi người một ngả, còn là lời giải thích vì sao nhà thơ đã đi vào đề tài này. Hình bóng Fauxt chập chờn, ám ảnh, thôi thúc ông ; truyền thuyết về Fauxt đáp ứng những tâm tư, tình cảm hiện nay của ông.

Tiếp theo là màn "Giáo đầu ở nhà hát" với ba nhân vật : giám đốc nhà hát, nhà thơ và diễn viên, mỗi người trình bày những ý nghĩ riêng.

---

(1) Thư Gơt gửi Sônbec, 1-4/6/1774.

(2) Đỗ Ngoạn, tài liệu đã dẫn, tr. 115.

Giám đốc nhà hát yêu cầu nhà thơ viết gấp cho những kịch bản để đáp ứng "khẩu vị" của đám khán giả hằng ngày kéo đến rạp đông như thác lũ, ông khuyên nhà thơ chẳng cần viết những cái gì cao siêu, chỉ cốt đáp ứng những thị hiếu tầm thường của số đông khán giả ấy là được rồi. Nhà thơ phản đối quan điểm thực dụng của viên giám đốc. Anh muốn bảo toàn thiên chức cao quý của thi nhân, lui vào một góc trời xa lánh, dành thơ mình cho thế hệ mai sau, chứ không ưa viết những tác phẩm nhất thời, không muốn trở thành bồi bút. Diễn viên về căn bản đồng tình với nhà thơ nhưng băn khoăn nếu chỉ nghĩ đến mai sau thì "ai lo giải trí cho khán giả đương thời"[1].

Ý kiến của ba nhân vật ấy phủ định nhau nhưng lại bổ sung cho nhau, từ đó toát lên quan điểm thẩm mĩ tiến bộ của tác giả : nhà thơ phải sáng tác để phục vụ công chúng đông đảo, những con người chân chính yêu mến và say mê nghệ thuật chứ không phải mấy gã giàu sang hay mấy mụ quý tộc chán chường ; nhà thơ phải hướng tới mục đích cao cả của nghệ thuật, dùng ngòi bút để tán dương cái tốt, phê phán cái xấu, ca ngợi đạo đức, ca ngợi anh hùng, ca ngợi tình yêu và cuộc sống, động viên ý chí vươn lên của con người ; muốn thế, nhà thơ phải bám vào cuộc sống, phản ánh cuộc sống, phải "giơ tay mà lượm trong cuộc sống con người" vì "đời ai cũng sống qua, nhưng mấy kẻ biết đời ?". Qua màn "Giáo đầu ở nhà hát", Gơt chuẩn bị tâm thế cho khán giả đi vào thưởng thức vở kịch của ông, về nội dung và cả về hình thức nghệ thuật táo bạo, vì "Trên sân khấu Đức ngày nay như các ông đã rõ – Tha hồ mà thí nghiệm cốt sao cho tới thành công".

Kế đó là màn "Khúc dạo đầu trên thiên đường". Các thiên thần đang ca ngợi kì công của Chúa thì quỷ Mêphixtô xuất hiện để báo cáo tình hình ở chốn dân gian. Hắn chê bai con người, "cái ông thánh con lố bịch" ; hắn phàn nàn vì Chúa ban cho trí khôn, loài người đem sử dụng linh tinh nên lại càng "súc sinh hơn súc vật". Hắn khẳng định tiến sĩ Fauxt chỉ là một gã mất trí, ngông cuồng, muốn ngắt những vì sao trên trời xa, muốn tận hưởng những lạc thú ở mặt đất, tuy Chúa đánh giá bản chất Fauxt là tốt. Quỷ đánh cuộc với Chúa sẽ làm cho Fauxt "ăn đất bùn mà lấy làm thú vị", nghĩa là thoả mãn với những dục vọng thấp hèn.

Có thể nói màn "Khúc dạo đầu trên thiên đường" vừa dẫn khán giả vào kịch, vừa nêu trước vấn đề. Bản chất Fauxt thế nào ? Bản chất con người thế nào ? Chúa và quỷ ai có lí ? Kịch *Fauxt* triển khai giải quyết từng bước.

---

(1) Những thơ trích dẫn là theo bản dịch *Fauxt I* của Thế Lữ và Đỗ Ngoạn, Văn học, Hà Nội, 1977.

Fauxt I không chia thành hồi, gồm 25 cảnh liên tiếp và tương đối độc lập với nhau. Hầu như mỗi cảnh lại chuyển địa điểm một lần, với thời gian trong kịch kéo dài hàng năm, từ căn phòng làm việc của tiến sĩ Fauxt đến trước cổng thành, từ quán rượu Auơbach ở Laixich đến một cánh đồng u ám, từ rừng thẳm hang sâu đến nhà giam... Nhà học giả Fauxt ngồi trong phòng làm việc suy nghĩ miên man, vô cùng đau khổ, vì tuy ông học rộng tài cao nhưng biết rõ giá trị các hiểu biết của mình chẳng đáng là bao so với những điều bí mật chưa tìm ra được. Fauxt dùng ma thuật triệu Thần Trái đất lên, mong khám phá các huyền bí của vũ trụ, nhưng khi Thần xuất hiện chói lọi quá, ông chịu đựng không nổi, sau đó càng tuyệt vọng hơn khi Thần phán ông không thể nào sánh kịp với Thần. Fauxt dùng thuốc độc toan tự vẫn thì vừa lúc tiếng chuông nhà thờ ngân vang mở đầu ngày lễ Phục sinh làm tiêu tan ý nghĩ đen tối. Sáng hôm sau, Fauxt và trợ lí Vacne đi dạo ngoài cổng thành, lúc trở về có con chó mực theo vào phòng. Chó hiện hình người : chính là quỷ Mêphixtô. Hai bên giao ước với nhau. Mêphixtô hứa thoả mãn mọi ý muốn của Fauxt với điều kiện khi Fauxt đã thoả mãn rồi, linh hồn ông sẽ thuộc về quỷ. Về phía mình, Fauxt muốn lợi dụng những ma thuật để đạt được những điều hằng khao khát bấy lâu. Quỷ dẫn Fauxt đến quán Auơbach, nơi rượu chè bê tha của các sinh viên, rồi đưa Fauxt đến bếp luyện đan của mụ phù thuỷ để uống thuốc cải lão hoàn đồng. Trở ra phố, Fauxt gặp và si mê cô Macgaret (Gretchen). Quỷ giúp Fauxt quyến rũ và làm hại đời cô. Với lọ thuốc ngủ Fauxt đưa cho Macgaret định làm mẹ cô ngủ say để hai người được tự do tình tự, bà đã không bao giờ trở dậy nữa vì thuốc nặng liều. Anh trai Macgaret cũng bị Fauxt dùng kiếm của Mêphixtô đâm chết. Macgaret sinh con, lo sợ bị xã hội chê cười, phỉ nhổ, liền đem quẳng con vào cái ao trong rừng, do đó bị bắt giam chờ ngày hành hình. Trong khi ấy Mêphixtô dẫn Fauxt lên núi dự đêm hội yêu ma để quên Macgaret đi. Nhưng Fauxt vẫn chỉ nghĩ đến người yêu, nên bắt quỷ phải đưa về nhà giam để cứu cô. Song Macgaret đã chọn cái chết.

Fauxt II chia làm 5 hồi. Về hình thức, đây là sự quay trở lại cấu trúc của bi kịch cổ điển chủ nghĩa. Vừa ở trại giam Macgaret ra, Fauxt đau đớn nằm mê man giữa cánh đồng cỏ dại. Các tiên nữ bay liệng múa hát ru cho Fauxt ngủ. Sau khi hồi phục tinh thần và sức lực, Fauxt lại cùng Mêphixtô tiếp tục cuộc hành trình. Quỷ đưa Fauxt về triều đình. Nhà vua muốn xem mặt nàng Hêlêna, người mĩ nữ thời cổ đại Hi Lạp. Nhờ pháp thuật của quỷ, Fauxt triệu được nàng về, bỗng say đắm nàng, chạy lại ôm chầm lấy nàng và ngất lịm khi nàng biến đi chỉ còn lại trên tay ông chiếc áo dài mỏng như hơi sương. Quỷ đưa Fauxt trở về phòng làm việc của ông ngày xưa. Trải qua bao nhiêu năm, bây giờ trợ lí Vacne đã

trở thành giáo sư, và chế tạo được Hình nhân nhỏ (Homunculus) sống trong ống nghiệm. Hình nhân nhỏ cùng với Fauxt và Mêphixtô xuống âm phủ, tìm về thế giới Hi Lạp cổ đại. Fauxt gặp lại được nàng Hêlêna, lúc chàng tưởng chừng như vừa thoát khỏi thành Tơroa trở về cung điện của Mênêlax. Mêphixtô doạ nàng không tránh khỏi bị trừng phạt và khuyên nàng nên lánh nạn trong toà lâu đài của Fauxt. Hai người ăn ở với nhau sinh được một con trai đặt tên là Ophôriông. Chú bé thích bay nhảy, bị ngã chết. Hêlêna bay đi theo con, để lại một chiếc áo dài biến thành đám mây đưa Fauxt trở về dương thế (*Hồi I, II, III*). Fauxt giúp nhà vua đánh tan quân giặc bằng pháp thuật của quỷ, được nhà vua ban cho mảnh đất hoang ngoài bãi biển. Từ đó Fauxt tổ chức nhân dân đào kênh đắp đập, biến chốn hoang vu thành miền trù phú. Lúc này Fauxt đã trăm tuổi. Quỷ Lo Lắng hà hơi vào mắt làm cho ông mù. Nghe tiếng cuốc xẻng đào huyệt, Fauxt vẫn cứ tưởng đó là tiếng cuốc xẻng lao động. Ông toại nguyện thốt ra lời. Mêphixtô tưởng mình đã hoàn thành đúng lời giao ước nên chực sẵn để đón bắt linh hồn. Nhưng các thiên thần đã xuống đón linh hồn Fauxt lên thiên đường (*Hồi IV, V*).

Bi kịch *Fauxt* là một tác phẩm đồ sộ vượt quá khả năng của bi kịch. Về một mặt nào đó, có thể xem *Fauxt* là một bản trường ca, một bản anh hùng ca. "Trong văn học thế giới, không có mấy tác phẩm nội dung phong phú, tư tưởng sâu sắc, phương tiện văn chương biến đổi linh hoạt đến như thế. Ngay cả lối thơ và vận luật cũng thay đổi theo với các hành động. Các đối thoại triết học xen kẽ với các cảnh sinh hoạt, khúc ca trữ tình xen kẽ với văn xuôi[1]. Toàn bộ lịch sử nhân loại được khơi dậy dọc theo cuộc hành trình của Fauxt, từ cuộc chiến tranh Tơroa đến sự sụp đổ của Mixôlônghi, từ Oripit đến Bairơn, từ Talex đến Alêchxăng đơ Humbôn"[2].

2. "FAUXT" VÀ BÓNG DÁNG THỜI ĐẠI

Fauxt là một nhân vật có thật trong lịch sử dân tộc Đức, một nhà chiêm tinh biết làm trò ảo thuật, sống vào khoảng 1480 – 1540. Nhưng quanh con người ấy, nhân dân đã thêu dệt nhiều huyền thoại, khiến Fauxt nhanh chóng trở thành nhân vật hư cấu hoàn toàn.

Năm 1587, ở quê hương Gơt xuất hiện cuốn truyện khuyết danh *Lai lịch bác sĩ J. Fauxt, thầy phù thuỷ và nhà ảo thuật nổi tiếng*. Fauxt tìm Mêphixtô kí giao kèo bán linh hồn cho quỷ, ngược lại quỷ hứa phục vụ Fauxt trong 24 năm, giúp Fauxt đi sâu vào các khoa học thần bí. Về sau,

---

(1) Kịch có những đoạn bằng văn xuôi, chẳng hạn cảnh : "Ngày u ám một cánh đồng" (Fauxt I).

(2) G. Cogniot : *Goethe, Pages choisies*, sđd, tr. 117.

nhiều lúc Fauxt hối hận, muốn cưỡng lại quỷ nhưng không được. Hết kì hạn, quỷ phanh thây Fauxt để đoạt linh hồn. Cuốn truyện có ý khuyên răn con chiên nên biết kính sợ Thượng đế, đừng xa rời đức tin, đừng lao theo con đường khoa học mà sa ngã vào những vực thẳm tội lỗi.

Năm 1588, nhà văn Anh Maclô (C. Marlowe, 1563 – 1593) viết *Bi kịch về bác sĩ Fauxt*, xây dựng Fauxt thành mẫu người của thời đại Phục hưng, khát khao hiểu biết, dũng cảm, có nghị lực, dám quay lưng lại với Thượng đế. Tuy nhiên, cuối tác phẩm, tác giả vẫn để cho quỷ sứ đánh chết Fauxt. Fauxt cầu xin các thiên thần cứu vớt nhưng không được.

Đồng thời với Gơt, ở Đức, nhiều nhà văn như Lexinh Klinghe cũng viết về đề tài Fauxt...

Viết bi kịch *Fauxt*, Gơt hướng về nguồn cảm hứng dân tộc, đó là việc làm rất có ý nghĩa trong hoàn cảnh xã hội Đức thời bấy giờ. So với trước, *Fauxt* của Gơt có những biến đổi quan trọng và sâu sắc hơn nhiều. Trước hết, vở kịch này phản ánh những vấn đề lớn trong thời đại của nhà thơ, trải qua những chặng đường lịch sử khác nhau vì vở kịch này được sáng tác kéo dài trên sáu mươi năm.

Fauxt I được sáng tác ở nửa sau thế kỉ XVIII, chủ yếu vào thời kì Gơt đang tuổi thanh niên nên toát lên tâm trạng chán ghét, nổi loạn chống lại "sự cùng khổ Đức" của thế hệ tham gia *Bão táp và xung kích*. Kịch chính thức bắt đầu từ chốn nhân gian vào một đêm tối tăm trong căn phòng tăm tối. Nhà bác học Fauxt chán ngấy cuộc đời tù túng, chật hẹp trong xã hội phong kiến đầy rẫy những cái xấu xa. Cuộc sống ấy hiện lên như được cụ thể hoá, từ căn phòng làm việc theo kiểu gô-tích của ông, có vòm cao, kính màu như nhà thờ, và nặng nề như ngục thất, với chai lọ ngổn ngang, khói mù, mốc ẩm. Trong văn học thế giới, nhiều tác giả đã sử dụng hình tượng nhà ngục để diễn tả chế độ phong kiến. Ở đây, một lần nữa, hình tượng đó lại xuất hiện, ngột ngạt hơn, dai dẳng hơn, ngay từ khi mới mở màn ("Trời ! Ta tự giam trong ngục này chỉ mãi nữa ?") cho đến lúc hạ màn với cảnh nhà ngục giam giữ Macgaret. Mở đầu là đêm tối, kết thúc lại là đêm tối !

Tâm hồn Fauxt cũng nặng nề vì ông cảm thấy mình là nạn nhân của hệ thống giáo dục phản động. Ông đã dùi mài đủ bốn khoa của trường đại học thời đó, đã đỗ Tiến sĩ, được phong Tôn sư mà "Rốt cục nhìn lại coi, thầy với trò vẫn dốt !" với mớ kiến thức nghèo nàn, vô nghĩa, giả dối, chẳng ích gì cho đời !

Những băn khoăn day dứt của Fauxt nhiều lúc nhà thơ đặt vào miệng quỷ. Lúc hắn cải trang làm Fauxt để tiếp cận học trò trẻ tuổi đến xin thụ giáo, hắn đã lên án không thương xót các môn Triết, môn Luật, đặc biệt môn Thần học, và phần nào cả môn Y dạy trong trường đại học lúc bấy giờ.

Rộng ra hơn nữa là chế độ phong kiến mục nát, bất công, những kẻ bất tài thì quyền cao chức trọng đè đầu cưỡi cổ người khác, hệt như con bọ chó trong bài ca của Mêphixtô tại quán rượu Auơbach. Thêm vào đó là thế tình đen bạc, người đời thường chế giễu, gièm pha khi thấy ai làm được điều Hay, cái Đẹp khiến Fauxt phải thốt lên qua lời máng chó.

Fauxt trong phần đầu của kịch là kiểu nhân vật khổng lồ anh em của Prômêtê, Beclisinghen. Tâm trạng phản kháng của Fauxt lên tới đỉnh cao khi ông bảo Mêphixtô : "Thế giới này, tha hồ anh cứ tàn cứ huỷ". Fauxt đã kí giao kèo với Mêphixtô. Ông muốn lợi dụng pháp thuật của quỷ để thoát khỏi cuộc sống ngột ngạt, đi tìm chân lí và lẽ sống.

Bóng dáng xã hội phong kiến sau đó lại hiện lên đậm nét trong tấn bi kịch Macgaret, một trong những sự kiện chính của kịch *Fauxt* và chiếm 19 trên 25 cảnh của "Fauxt I". Macgaret là một hình tượng nhân vật nữ đẹp trong văn học thế giới. Cô là con nhà bình dân, ngây thơ, trong trắng. Gặp Fauxt chẳng phải là cô không có những đắn đo, suy nghĩ. Tuổi tác chênh lệch (cô mới 14 tuổi), gia cảnh khác nhau, cô lại là người ngoan đạo, còn Fauxt theo thuyết phiếm thần, chẳng bao giờ đi lễ nhà thờ hay đi xưng tội. Cô đã lường hết tất cả những trở ngại đó trong mấy lần đi dạo với Fauxt trong vườn nhà chị hàng xóm Macthơ. Nhưng cô đã vượt tất cả để đến với tình yêu. Đó là tình yêu chân chính, đồng thời cũng mang tính chất "thách thức" vì nó trái với "Trật tự" và "Đạo lí" của xã hội phong kiến. Macgaret, cảm thấy trước là lao vào mối tình này, cô sẽ đau khổ. Điệp khúc "Thôi rồi những ngày hớn hở – Thôi rồi yên tĩnh đời ta !" trong bài hát của cô khi ngồi một mình quay chỉ, như báo trước bao nỗi đắng cay sau này. Macgaret là một tính cách bi kịch. Ta thấy toát lên ở nhân vật ấy cái đẹp, cái hùng bị thủ tiêu và được ý thức.

Tình yêu của Macgaret trước hết bị quỷ Mêphixtô phá hoại. Nhưng cái chính là những thành kiến khắc nghiệt của xã hội phong kiến về "tội lỗi" của người phụ nữ có con hoang đã đẩy Macgaret đến bước đường cùng. Trong xã hội ấy, tình yêu chân chính không có đất sống. Macgaret không chịu theo Fauxt trốn ra khỏi nhà ngục vì xã hội phong kiến chung quanh còn ghê rợn hơn. Quyết định này của cô là lời tố cáo mãnh liệt xã hội phong kiến, chứ không phải vì cô muốn đền tội như có ý kiến nhận định.

Fauxt II sáng tác vào thời kì phong trào cách mạng tư sản đang diễn ra sôi sục ở nhiều nước châu Âu tiếp theo sau cách mạng Pháp 1789. Nhà thơ có dịp đưa vào tác phẩm hình ảnh toà lâu đài phong kiến đang tan rã và có nguy cơ bị ngọn lửa cách mạng thiêu cháy. Trong màn khiêu vũ hoá trang (*Hồi I*) đám cháy tượng trưng cho cách mạng ; giữa cảnh hỗn loạn chúng ta nghe tiếng kêu của truyền lệnh sứ là rừng đang bốc cháy, những lưỡi lửa nhọn hoắt và hung hãn đã leo đến trần nhà và ngày mai cả toà cung điện nguy nga sẽ thành tro bụi...

Trong lúc nhà vua gặp cơn khốn quẫn, Mêphixtô đã giúp vua chế ra tiền giấy để tạm thời thanh toán những nỗi khó khăn. Những tờ giấy bạc gây nên cảnh phồn vinh giả tạo và chỉ làm cho sự tan rã của chế độ phong kiến thêm trầm trọng. Chúng tượng trưng cho những nhân tố tư bản chủ nghĩa đang xâm nhập và phá huỷ cơ sở của chế độ phong kiến, đồng thời cũng hé mở ra cho ta thấy mặt trái của chủ nghĩa tư bản. Vàng trở thành tiêu chuẩn của nhan sắc, đạo đức, tài năng và cả vương quyền : "Những thỏi vàng óng a óng ánh – Tôn dung nhan và tô điểm oai vua". Gơt là một trong những tác giả đã vạch trần sâu sắc thế lực tai quái của đồng tiền trong xã hội tư bản hoặc đang trên đường tư sản hoá. Mêphixtô đã từng vênh vang là nếu hắn bỏ tiền mua sáu ngựa thì mã lực ấy cũng là sức của hắn, hắn sẽ phi nhanh chẳng khác nào có 24 chân, tuy hắn chỉ là một tên quỷ thọt. Trong *Những bản thảo về các vấn đề kinh tế và triết học*, Mac đã căn cứ vào đó để bình một đoạn dài rất hay về thế lực tai quái của đồng tiền trong xã hội tư bản có khả năng đổi trắng thay đen, biến xấu thành tốt, biến gian giảo thành lương thiện, biến què liệt thành một kẻ lắm cẳng nhiều chân !

Fauxt II cũng ít nhiều phản ánh sinh động quá trình làm giàu đầy tội lỗi của chủ nghĩa tư bản. Ngay nhân vật Fauxt căn bản là người tốt, mang trong mình khí thế của giai cấp tư sản đang lên chống phong kiến, nhưng có quỷ đằng sau, nên cũng bộc lộ mặt trái. Quỷ đã giúp Fauxt cướp những thuyền buôn trên biển, giết hại hai vợ chồng già Philêmông và Bâuxix là những người lao động lương thiện để tước đoạt đất đai. Lời nói của quỷ : "Chiến tranh, bán buôn và cướp biển – Ba thứ này không thể tách rời nhau" ở hồi cuối của *Fauxt II* tóm tắt quá trình hình thành đẫm máu và nước mắt của chủ nghĩa tư bản.

3. "FAUXT" VÀ TRIẾT LÍ HÀNH ĐỘNG

Fauxt đi với quỷ suốt chặng đường dài, cùng chung một giao kèo, nhưng mỗi bên hướng theo một đích. Fauxt mong tìm ra lẽ sống ở đời, còn quỷ thì muốn chiếm được linh hồn của Fauxt. Theo hắn, thì việc ấy không khó vì hắn vẫn nhận định con người là tầm thường, dễ dàng thoả mãn với những dục vọng thấp hèn.

Mêphixtô dẫn Fauxt đến quán rượu Auơbach, mong quyến rũ Fauxt bằng con đường ăn chơi, nhậu nhẹt, dìm ý chí của Fauxt trong cuộc sống nhởn nhơ, khoái bụng thì nhiều mà trí óc chẳng bao nhiêu. Để viết màn kịch này, Gơt đã dựa vào những điều mắt thấy tai nghe trong cuộc sống ăn chơi của sinh viên ở Laixich. Đúng là ở đời, không ít thanh niên đã tiêu ma sự nghiệp trong những nơi như thế. Nhưng quỷ đánh giá Fauxt quá thấp. Cái bả tầm thường ấy không lung lạc được ông. Ông ngồi nhìn một cách dửng dưng rồi bắt Mêphixtô phải đưa đi chỗ khác.

Thất bại keo đầu, Mêphixtô tính kế dùng bả sắc dục. Muốn thế, trước hết phải làm cho Fauxt trẻ lại trong bếp luyện đan của mụ phù thuỷ rồi sau đó mới đẩy Fauxt đến với Macgaret. Có thể nói, Macgaret là cám dỗ đầu tiên đối với Fauxt. Ông muốn chiếm đoạt cô gái và doạ sẽ từ bỏ quỷ nếu hắn không làm được cho Macgaret ngã vào cánh tay ông ngay tối hôm đó. Nhưng khi được tận mắt chứng kiến căn phòng ngủ xinh xinh, giản dị, trang nhã, phản ánh một tâm hồn trinh bạch, trong nghèo nàn mà vẫn đượm vẻ cao cả thần tiên, thì đam mê sắc dục đã nhường chỗ cho tình yêu : Fauxt vừa bồi hồi sung sướng, vừa ân hận muốn tránh đi, chẳng bao giờ trở lại, khiến quỷ phải tự mình xắn tay áo đặt hộp đồ nữ trang vào tủ để "quyến rũ" cô bé ! Fauxt đã thoát khỏi cạm bẫy. Về sau, Fauxt đến với Macgaret bằng tình yêu chân chính thì điều đó không nằm trong dự tính của quỷ và với bản chất của hắn, hắn tìm mọi cách phá hoại hạnh phúc của hai người.

Thất bại keo thứ hai, hắn chuyển sang dùng bả vinh hoa nên mới dẫn Fauxt vào triều đình. Nhưng tác dụng của danh vọng, địa vị, tiền bạc chẳng thấy đâu mà lại xảy ra chuyện gặp gỡ nàng Hêlêna ngoài dự kiến. Một lần nữa, Mêphixtô lại bị động, phải lẽo đẽo theo Fauxt xuống âm phủ đi tìm người mĩ nữ Hi Lạp cổ đại !

Đối với Fauxt, ăn chơi nhậu nhẹt, sắc dục, vinh hoa, phú quý không phải là lẽ sống ở đời, tuy đó là những loại cám dỗ phổ biến, đã từng vùi chôn sự nghiệp của bao người trên thế gian.

Mối quan hệ giữa Fauxt với Macgaret và Hêlêna có ý nghĩa phức tạp hơn. Sau khi thoát khỏi cạm bẫy sắc dục, Fauxt đến với Macgaret là đến với tình yêu chân chính, đến với cuộc sống. Tuy thế, bản thân Fauxt không khỏi có những băn khoăn day dứt. Ông hiểu rõ khuôn khổ chật hẹp của hạnh phúc gia đình do tình yêu ấy đem lại trong hoàn cảnh xã hội bấy giờ. Tình yêu bé nhỏ ấy đã phải là lẽ sống cao nhất ở đời chưa hay nó sẽ níu áo ông lại trên con đường vươn tới những khát vọng cao cả ? Tình yêu ấy vừa đem tới cho Fauxt hạnh phúc, vừa đem tới cho ông nỗi đau đớn. Hai linh hồn tranh chấp trong con người ông như có lần ông tự thú là nguyên nhân dẫn ông đến "Rừng thẳm hang sâu". Chắc chắn Fauxt sẽ không thoả mãn với hạnh phúc êm đềm, phẳng lặng trong tình yêu của Macgaret. Bi kịch Macgaret không thể nào tránh khỏi.

Trái với truyền thuyết, trong bi kịch *Fauxt*, sự kiện Hêlêna không phải do âm mưu của quỷ, nhưng Hêlêna vẫn là một thử thách thực sự đối với Fauxt, Listenbecgơ đã phân tích rất kĩ dưới ngòi bút của Gơt, Hêlêna tượng trưng cho Cái Đẹp, cho Nghệ Thuật(1), Nghệ thuật là cao quý, nhưng hiến mình cho Nghệ thuật đã phải là lẽ sống cao nhất hay

(1) Xem *Faust*, traduit et préfacé par H. Lichtenberger, Ed. Montaigne, Paris (Collection bilingue).

chưa ? Bản thân nhà thơ suốt đời tận tuỵ với sự nghiệp sáng tác và đã từng bỏ triều đình Vaima sang Italia hai năm để trực tiếp nghiên cứu nghệ thuật cổ đại. Nhưng nhà thơ đã xây dựng hình tượng Ophôriông, nhân vật mang trong mình dòng máu của cha, có ý chí và hoài bão lớn lao, muốn bay nhảy chứ không chịu bò lết, muốn xông vào nơi mũi nhọn của cuộc chiến đấu. Qua hình tượng này, Gơt hàm ý ca ngợi và thương tiếc nhà thơ Anh Bairơn (Byron, 1788 - 1824), người đã sang tham gia chiến đấu cùng với nghĩa quân Hi Lạp chống quân xâm lược Thổ và vừa chết ở Mixôlônghi năm 1824. Trong nội dung vở kịch, cái chết của Ophôriông chấm dứt cuộc tình duyên của Fauxt và Hêlêna. Nhà thơ chưa muốn ý chí vươn lên của Fauxt dừng lại ở mối tình này. Nghệ thuật thuần tuý không phải là mục đích cao nhất mà chỉ có thể xem nó như một phương tiện, một thứ vũ khí để đạt tới chân lí.

Bao nhiêu mưu chước của Mêphixtô đều không làm cho Fauxt sa ngã. Đến lúc quỷ tưởng chừng không có lạc thú nào ở cõi trần có thể khiến Fauxt ham muốn thì ông đã bảo quỷ : "Hành động là tất cả, danh vọng không nghĩa lí gì". Sau đó là sự nghiệp khai khẩn đất hoang. Fauxt đã tìm ra lẽ sống là hành động thực tiễn vì lợi ích của mọi người.

Thực ra không phải đến bây giờ Fauxt mới nhận thức ra điều đó. Ngay từ đầu tác phẩm, ta đã thấy ông là người yêu mến và ưa gần gũi nhân dân. Hôm đi chơi ra ngoài cổng thành nhân ngày lễ Phục sinh, ông cảm thấy rất sung sướng được tiếp xúc với quần chúng lao động, trái ngược với thái độ cau có, khó chịu của trợ lí Vacne. Đến lúc quay về phòng làm việc, ngồi dịch *Kinh Thánh* ra tiếng Đức, Fauxt loay hoay mãi với câu đầu tiên : "Khởi thuỷ là Lời" (In initio erat verbum) : Fauxt không thể tán thành quan điểm đề cao Lời (Lời Thượng đế phán) như thế. Đắn đo cân nhắc mãi xem có nên dịch : "Khởi thuỷ là Tư tưởng", "Khởi thuỷ là Sức mạnh" hay không, cuối cùng nhà bác học hạ bút viết : "Khởi thuỷ là Hành động". Ông đã thoáng thấy chân lí ngay từ đầu. Quá trình đi với quỷ là quá trình kiểm nghiệm chân lí.

Nhà thơ hoàn toàn có lí. Đọc thiên kinh vạn quyển như Fauxt mà không hướng tới lí tưởng hành động thực tiễn vì nhân dân thì vốn kiến thức ấy chỉ là mớ lí thuyết suông, xám xịt, bên cạnh cây đời xanh tươi.

Vacne là kiểu học giả đối lập với tính cách của Fauxt. Y thích ứng với hoàn cảnh xã hội phong kiến, thoả mãn với cuộc sống chật hẹp, với lối học sách vở, kinh viện, tầm chương trích cú. Y không muốn hoà mình trong cuộc đời sinh động mà chỉ thích chúi mũi vào đống lí thuyết xám xỉ. Y có một thành tựu tuyệt vời là chế tạo ra được Hình nhân nhỏ trong phòng thí nghiệm. Nhưng nhà thơ vạch ra rằng Vacne giỏi lắm cũng chỉ chế tạo được một "con người" không hoàn thiện, không hẳn là người vì chỉ sống được trong bình thuỷ tinh, có hồn nhưng không có xác. Hình nhân nhỏ va phải cái ngai khi đi dự đám cưới Galatê, con gái thuỷ thần

Nêret ở dưới âm phủ nên bị vỡ tan. Y bị tan vỡ trước cuộc sống sinh động hoặc phải nhập vào cuộc sống để hoá thân !

Triết lí hành động là một trong những tư tưởng sâu sắc nhất của kịch *Fauxt.* Tuy nhiên, ở đây cũng thể hiện phần nào những hạn chế của Gơt. Trong phần I, Fauxt có khát vọng và tinh thần phản kháng mạnh mẽ bao nhiêu, thì sang đến phần II tư tưởng của ông trở nên hoà hoãn bấy nhiêu. Màn độc thoại của nhân vật chính mở đầu "*Fauxt I*" hừng hực khí thế "bão táp", nhưng trong màn độc thoại mở đầu "*Fauxt II*", nhà thơ lại để cho nhân vật nói lên những hạn chế của nhân loại. Hành động thực tiễn là đúng, nhưng trong hoàn cảnh nước Đức phong kiến mà đưa ra hình ảnh khai mương đắp đập có hợp lí không ? Tất nhiên, không nên hiểu đắp đập khai mương hoàn toàn theo nghĩa đen, cũng như chẳng nên băn khoăn thuần tuý về mặt ngôn ngữ tại sao "Khởi thuỷ là Lời" mà Fauxt lại dịch thành "Khởi thuỷ là Hành động".

4. "FAUXT" VÀ CHỦ NGHĨA NHÂN ĐẠO

Cách tổ chức sự kiện trong kịch *Fauxt* là một trong những biểu hiện chủ nghĩa nhân đạo của Gơt. Như ta biết, Fauxt bị vướng vào một mâu thuẫn không giải quyết được giữa tình yêu và lí tưởng trong xã hội phong kiến. Fauxt có ý chí vươn lên mãnh liệt, nhưng Fauxt cũng yêu Macgaret với tất cả tâm hồn mình. Nếu Fauxt vùi chôn lí tưởng trong tình yêu (nhỏ bé) này thì ông là người tầm thường. Nhưng nếu Fauxt lạnh lùng dứt áo ra đi để tiếp tục sự nghiệp thì ông cũng là người tầm thường và nhà thơ hoàn toàn không muốn thế.

Dưới ngòi bút của Gơt, Fauxt cố tìm cách cứu Macgaret ra khỏi nhà ngục, nhưng Macgaret không chịu ra. Giải quyết như thế vừa tăng cường âm điệu chống phong kiến, vừa mở đường cho Fauxt tiếp tục cuộc hành trình đi tìm lẽ sống, mà Fauxt vẫn là một con người thuỷ chung nhất mực, chan chứa yêu thương.

Nhưng tinh thần nhân đạo cao cả của Gơt căn bản toát lên từ chủ đề vở kịch, qua mối quan hệ giữa Fauxt và Mêphixtô. Mêphixtô là con quỷ hư vô chủ nghĩa tuyệt đối. Hắn tự giới thiệu bản chất của hắn là loại "yêu ma luôn luôn phủ nhận", là "tội lỗi", là "phá huỷ", tóm lại là "Cái Ác". Do đó, hắn có hai mặt. Một mặt hắn nói ra những ý kiến rất sâu sắc vạch trần các ung nhọt của xã hội phong kiến và xã hội tư bản. Những lúc ấy, ta thấy đồng tình với hắn. Nhưng mặt khác, hắn lại không tin vào bất cứ cái gì tốt đẹp trên đời. Hắn phỉ báng con người trước mặt Chúa.

Mêphixtô và Fauxt là hai tính cách hoàn toàn đối lập nhau nhưng lại gặp nhau ở một điểm là cùng phủ nhận cái trật tự xã hội trước mắt. Chính từ đấy xuất hiện tình huống kịch : Fauxt kí giao kèo với Mêphixtô.

Cả hai đều tin mình sẽ thắng. Quỷ tin có thể dễ dàng làm cho Fauxt hài lòng mãn ý. Fauxt tin ý chí vươn lên của ông sẽ chẳng bao giờ dừng lại.

Nhưng bao nhiêu cám dỗ quỷ đưa ra đều không lung lạc được Fauxt. Hắn không lôi kéo Fauxt vào những thú vui thấp hèn, không làm được cho Fauxt "ăn đất bùn mà lấy làm thú vị". Cuối vở kịch, Fauxt đã thoả mãn, nhưng không phải vì những dục vọng tầm thường, cũng không phải do âm mưu của quỷ hay nhờ pháp thuật của quỷ. Việc tổ chức nhân dân đào mương đắp đập, khai khẩn đất hoang là một hành động cao quý. Chính vì thế mà các thiên thần đã xuống đón linh hồn Fauxt lên thiên đường, trong lúc quỷ tưởng lầm đã đến lúc hắn có quyền thực hiện điều ước trong giao kèo.

Trong vở kịch này, các hình tượng Chúa, quỷ, thiên thần cũng như các chi tiết thiên đường, địa ngục, tiếng chuông nhà thờ, ngày lễ Phục sinh... chỉ là những biểu tượng nghệ thuật chứ không mang ý nghĩa tôn giáo. Gơt cũng như Fauxt chẳng tin gì ma quỷ, thánh thần : "Việc cõi bên kia, ta ít cần chú ý". Căn bản Gơt là một nhà duy vật. Ăngghen nhận xét : "Gơt không muốn dính dáng gì đến "Thượng đế" cả ; tiếng đó làm cho ông khó chịu ; ông chỉ thấy khoan khoái với cái gì thuộc về con người, sở dĩ Gơt vĩ đại chính là do lòng nhân đạo ấy..."(1)

Xét về một phương diện khác, Fauxt và Mêphixtô là hai mặt của một vấn đề. Mêphixtô tượng trưng cho những yếu tố tiêu cực, lầm lạc, trì trệ của con người, còn Fauxt tiêu biểu cho những yếu tố tích cực, tiến bộ. Fauxt kí giao kèo với Mêphixtô tức là con người tự thách thức bản thân mình. Cuộc đấu tranh diễn ra dai dẳng, quyết liệt. Những ham muốn nhất thời nhiều lần làm cho Fauxt phạm phải các sai lầm đáng tiếc : ông phải chịu trách nhiệm một phần về những nỗi đau đớn của Macgaret ; ông đã gây thảm hoạ cho hai vợ chồng già Philêmông và Bâuxix. Nhưng cuối cùng, cái Thiện đã thắng cái Ác. Tác phẩm bộc lộ niềm tin sâu sắc của nhà thơ vào con người, tuy lúc này hay lúc khác có thể phạm sai lầm khuyết điểm nhưng rồi sẽ vươn lên tới Ánh sáng và tìm ra lẽ sống chân chính. Đúng như lời Chúa bảo quỷ : "Ở nhành cây non, người làm vườn sớm nhìn thấy rõ – Năm tháng tới cành tươi sẽ sai hoa trĩu quả".

Sống là vươn lên không ngừng : dừng lại có nghĩa là chết. Và con người vươn lên bằng cách luôn luôn khắc phục những mặt tiêu cực, trì trệ, ngưng đọng. Vì thế quỷ Mêphixtô xét về ý nghĩa nào đó lại là cần thiết cho con người, "do Chúa ban cho con người" để nó kích thích, hoành hành, gây sự bởi thiếu nó thì con người không còn cái gì để mà khắc phục, và cuộc sống sẽ dừng lại.

Fauxt là một bi kịch nhưng lại đậm đà hương vị lạc quan.

---

(1) Mac, Ăngghen : *Về văn học và nghệ thuật*, sđd, tr. 205.

PHẦN THỨ NĂM

VĂN HỌC THẾ KỈ XIX

CHƯƠNG MỘT

KHÁI QUÁT VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY THẾ KỈ XIX

I - MỞ ĐẦU

Thế kỉ XIX là thế kỉ giai cấp tư sản ở nhiều nước phương Tây lần lượt giành thắng lợi và củng cố chính quyền sau các cuộc cách mạng tư sản. Công nghiệp hoá tư bản chủ nghĩa diễn ra đồng thời với sự phát triển của các ngành khoa học. Giai cấp vô sản dần dần lớn mạnh trở thành một lực lượng chính trị đối lập với giai cấp tư sản. Từ giữa thế kỉ XIX phong trào đấu tranh của giai cấp công nhân phát triển với quy mô lớn. Đây cũng là thời kì xuất hiện những lí thuyết khoa học và tư tưởng lớn của thời đại như chủ nghĩa khoa học của Mac và Ăngghen, tiến hoá luận của Đacuyn v.v...

Văn học phương Tây thế kỉ XIX bao gồm nhiều khuynh hướng, nhiều trào lưu với nhiều tác giả nổi tiếng thế giới. Hai trào lưu văn học chủ yếu là chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa hiện thực phê phán, hình thành ở hầu hết các nước phương Tây. Văn học các nước đều có đặc điểm chung và những sắc thái riêng do hoàn cảnh đấu tranh xã hội, ảnh hưởng của các hệ tư tưởng và sự kế thừa truyền thống văn nghệ dân tộc của mỗi nước quy định.

Phần khái quát văn học phương Tây thế kỉ XIX chỉ giới thiệu nền văn học của một số nước như Pháp, Đức, Mĩ, Anh để sinh viên có cái nhìn tổng quát về thời đại. Phần văn học Pháp được giới thiệu kĩ hơn vì bản thân nền văn học Pháp thế kỉ thứ XIX có tính chất tiêu biểu hơn cả ; mặt khác để phù hợp với điều kiện thực tế về tư liệu phê bình và tác phẩm đọc về văn học phương Tây ở nước ta hiện nay.

II - VĂN HỌC PHÁP

1. BIẾN ĐỘNG CÁCH MẠNG VÀ NHỮNG TƯ TƯỞNG LỚN

Sau cách mạng tư sản, vào buổi bình minh của thế kỉ XIX là thắng lợi của chủ nghĩa tư bản ở nước Pháp. Cuộc cách mạng tư sản Pháp bắt đầu từ năm 1789 đã mở ra một thời kì phát triển mới trong lịch sử châu Âu. Trong lịch sử thế giới đó là cuộc cách mạng tư sản duy nhất đã chiến thắng triệt để chủ nghĩa phong kiến lâu đời. Cách mạng Pháp phát triển tất yếu phù hợp với yêu cầu giải quyết mâu thuẫn giữa chế độ phong kiến lạc hậu và những quan hệ tư bản chủ nghĩa đang đi lên. Vì vậy quần chúng Đẳng cấp Thứ ba đã tham gia đông đảo và tạo ra sức mạnh của cách mạng Pháp. Lênin đã nhận định ý nghĩa lịch sử của cuộc cách mạng tư sản Pháp : "Đối với giai cấp của nó, đối với giai cấp mà nó phục vụ, đối với giai cấp tư sản, nó đã làm đến nỗi cả thế kỉ XIX, thế kỉ đã đem văn minh và văn hoá đến cho toàn thể nhân loại, đều diễn ra dưới ảnh hưởng của cuộc cách mạng Pháp. Ở tất cả các nơi trên thế giới, thế kỉ đó chỉ còn có việc đem áp dụng thực hiện từng phần, hoàn thành cái mà những nhà cách mạng vĩ đại của giai cấp tư sản Pháp đã tạo ra ; họ đã phục vụ quyền lợi của giai cấp tư sản một cách tự phát bằng cách nêu lên những khẩu hiệu tự do, bình đẳng và bác ái".

Cách mạng Pháp đã mang lại những thay đổi lớn lao trong tất cả mọi lĩnh vực của xã hội Pháp. Phái Jacôbanh kiên quyết đập tan tất cả những trở ngại phong kiến đã kìm hãm sự phát triển kinh tế, văn hoá, xã hội và thiết lập một nền chuyên chính cách mạng, đập tan phong trào phản cách mạng và bảo vệ tổ quốc bị tấn công. Nhưng những người Jacôbanh không thắng lợi hoàn toàn vì "nước Pháp hồi thế kỉ XIX ở trên một lục địa những nước quá lạc hậu bao vây" (Lênin). Nhiệm vụ lịch sử của họ là tiêu diệt chế độ phong kiến ở Pháp, nhưng họ cũng đã mở đường cho chủ nghĩa tư bản, cho sự thống trị của giai cấp tư sản. Giai cấp tư sản đã thay những xiềng xích mới của sự bóc lột tư bản chủ nghĩa, xiềng xích của nền "dân chủ" tư sản.

Cuộc đảo chính phản cách mạng ngày 9 Tecmiđo (27-VII-1794) đã đưa tầng lớp tư sản mới, làm giàu bằng cách đầu cơ tích trữ trong những năm cách mạng lên nắm chính quyền. Phái Tecmiđo đã khủng bố những người cách mạng, đưa ra hiến pháp phản động, bãi bỏ luật giá tối đa, bãi bỏ tuyển cử phổ thông... Sự cai trị của Viện chấp chính đã tạo điều kiện cho "đời sống thật sự của xã hội tư sản mới vươn mạnh ra ngoài và phát triển đầy đủ" (Mac). Thời kì này, những cuộc nổi loạn của bọn bảo hoàng muốn phế bỏ nền cộng hoà và khôi phục chế độ quân chủ đã nổ ra ở Pari, ở Văngđê. Tướng Napôlêông Bônapac đã nổi tiếng khi thực hiện

nhiệm vụ chỉ huy quân đội chống bọn phiến loạn trong nước và chiến thắng quân Áo trong chiến dịch chiếm gần hết nước Italia.

Giai cấp tư sản Pháp định thực hiện một chương trình to lớn dùng Italia làm bàn đạp chiếm toàn châu Âu rồi tiến đánh Ai Cập và Xyri... Giai cấp tư sản cần một chính quyền mạnh dựa vào tay kiếm vững chắc Bônapac để đập tan bọn bảo hoàng và phái Jacôbanh, đồng thời tiến hành thắng lợi cuộc chiến tranh chống liên minh phong kiến châu Âu. Cuộc đảo chính ngày 18 tháng Sương mù (9.XI.1799) đã chuyển chính quyền sang tay Napôlêông thiết lập chế độ Tổng tài (1799) và nền Đế chế I (1804). Chính phủ Napôlêông là một chính phủ tư sản đã "giữ những thành quả cách mạng có lợi cho giai cấp tư sản". Ông đã khuyến khích phát triển công nghiệp, dự thảo bộ Dân luật là một văn bản luật pháp có hệ thống bảo đảm quyền tư hữu của giai cấp tư sản. Đế chế Napôlêông đã tiến hành chiến tranh xâm lược châu Âu và hầu hết các nước châu Âu đều bị đặt dưới ách thống trị của đế quốc Pháp. "Napôlêông đã giương cao ngọn cờ bình đẳng để đi thiết lập bất bình đẳng ở châu Âu" (Mac). Liên minh thần thánh châu Âu gồm các nước Anh, Phổ, Áo, Nga, Tây Ban Nha đã chống lại Napôlêông I, đặc biệt là nhân dân Nga và nhân dân Tây Ban Nha đã anh dũng chiến đấu giải phóng dân tộc mình. Quân đội Pháp thực hiện đường lối xảo quyệt của Napôlêông đã tham gia vào việc làm suy yếu các chế độ phong kiến ở châu Âu, tạo điều kiện cho giai cấp tư sản ở các nước đó có cơ hội phát triển. Nhưng chế độ áp bức của Napôlêông đã thức tỉnh tinh thần dân tộc và sự nổi dậy của phong trào giải phóng dân tộc.

Năm 1814, Đế chế Napôlêông sụp đổ, dòng họ Buôcbông đưa các thế lực phong kiến bên ngoài trở lại nắm chính quyền ở Pháp. Dưới chế độ phục hồi vương chính của Lui XVIII, đẳng cấp quý tộc và tăng lữ đòi chiếm lại ruộng đất đã bị Cách mạng tịch thu. Mặc dù đã có bản Hiến chương của một chế độ quân chủ lập hiến, nhưng nhà vua vẫn khuyến khích bọn bảo hoàng cực đoan hoành hành áp chế nhân dân. Nhân dân đã vùng dậy làm cuộc Cách mạng tháng Bảy năm 1830. Giai cấp tư sản cướp đoạt thắng lợi của nhân dân, thiết lập nền Quân chủ Tháng Bảy, nhưng thực chất là chế độ tư sản, đứng đầu là Lui Philip, ông vua của giai cấp tư sản tài chính. Những cuộc khởi nghỉa của nhân dân liên tục nổ ra những năm 1832, 1835. Giai cấp vô sản dần dần lớn mạnh và đấu tranh trực diện với giai cấp tư sản. Cuộc Cách mạng tháng Hai năm 1848 tái lập nền Cộng hoà ; cuộc Cách mạng tháng Sáu năm 1848 là cuộc dụng độ quyết liệt giữa hai giai cấp tư sản và vô sản ở nước Pháp. Từ đây, một hố sâu ngăn cách những kẻ bảo vệ trật tự tư sản và quần chúng nhân dân lao động. Tính chất cách mạng của giai cấp tư sản Pháp chấm dứt và giai cấp vô sản trở thành một giai cấp tự giác bước lên vũ đài lịch sử.

Do những mâu thuẫn nội bộ gay gắt mà nền cộng hoà sụp đổ và cuộc đảo chính ngày 2.XII.1851 đã đưa Lui Napôlêông lên ngôi hoàng đế của nền Đế chế II. Dưới sự thống trị của Napôlêông III, văn nghệ báo chí bị kiểm duyệt gắt gao, đời sống nhân dân khốn đốn bần cùng. Những thiệt hại về ngoại giao và quân sự từ sau năm 1860 đã làm cho Đế chế II suy yếu và sụp đổ năm 1870. Công xã Pari bùng nổ ngày 18.III.1871. Lần đầu tiên trong lịch sử nhân loại, giai cấp vô sản thể nghiệm việc giành và giữ chính quyền của mình. Sau 72 ngày chiến đấu dũng cảm, Công xã đã thất bại. Thế lực tư sản phản động đã khủng bố tàn bạo nhân dân lao động Pari. Công xã Pari đã tạo nên "một khởi điểm mới có tầm quan trọng lịch sử toàn thế giới" (Mac). Nền Cộng hoà Pháp từ những năm 80 sắp kết thúc giai đoạn chủ nghĩa tư bản tự do cạnh tranh để chuyển sang giai đoạn chủ nghĩa đế quốc. Cuộc đấu tranh giai cấp giữa tư bản và vô sản ngày càng diễn ra quyết liệt.

Văn học Pháp thế kỉ XIX đã phản ánh những biến động cách mạng, những tư tưởng lớn của thời đại như chủ nghĩa xã hội không tưởng đầu thế kỉ và chủ nghĩa xã hội khoa học nửa sau thế kỉ, cuộc sống xã hội và chính trị của nhân dân Pháp trong suốt chiều dài lịch sử, nhiều trào lưu và khuynh hướng văn học liên tục xuất hiện qua các thời kì khác nhau với nhiều tác gia danh tiếng và tiêu biểu.

2. ÂM VANG VĂN HỌC CÁCH MẠNG TƯ SẢN

Trong những năm đầu của Cách mạng Pháp (1789 - 1794), chủ nghĩa cổ điển đã ngự trị. Dòng văn học này tiếp tục khuynh hướng quay về nghệ thuật cổ đại và có nhiều nét chung với chủ nghĩa cổ điển trước cách mạng. Nhưng về nội dung ý thức hệ, nó hoàn toàn khác biệt với chủ nghĩa cổ điển. Nó phản ánh cuộc đấu tranh của Đẳng cấp Thứ ba nhằm đạt được tự do chính trị và quyền bình đẳng trong xã hội mới sau khi lật đổ giai cấp phong kiến quý tộc. Nó biểu hiện những thắng lợi của cách mạng và niềm hân hoan của nhân dân đặt lợi ích chung trên lợi ích riêng tư. Xã hội tư sản mới ra đời cũng cần một chủ nghĩa anh hùng để biểu dương và củng cố chế độ mới. Nhưng những nhân vật tư sản cũng sớm bộc lộ những mặt trái của họ nên họ muốn quay về với những hình tượng cổ đại. "Họ tìm thấy trong những truyền thống cổ điển của nền Cộng hoà La Mã những lí tưởng về hình thức nghệ thuật, những ảo tưởng mà họ cần đến để thay thế vào nội dung hạn chế tư sản của những cuộc đấu tranh của họ nhằm duy trì sự hân hoan ở mức độ của tấn bi kịch lớn lao" (Mac). Cách mạng tư sản đã đi tìm những điển hình anh hùng Cộng hoà và những kiểu mẫu đạo đức công dân trong thế giới cổ đại. Do đó hình thành các loại thể phong phú như bi kịch cổ điển của M.J.Sêniê, tụng ca của Lơbroong, thể trào phúng của Đêmulanh, Rivarôn, các bài ca cách mạng của Đecurê, Rugiê đờ Lilơ v.v...

Cách mạng đã cắt đứt một số liên hệ văn học quá khứ như đóng cửa các phòng khách thính văn nghệ, phát triển báo chí để tạo nên dư luận của một số công chúng mới, mở rộng diễn đàn cho những cuộc tranh luận với một loại thể mới : hùng biện chính trị với nhà hùng biện tài năng là Mirabô.

3. VĂN HỌC LÃNG MẠN TỪ ĐẦU THẾ KỈ ĐẾN NHỮNG NĂM 40

Văn học lãng mạn Pháp phản ánh tình hình đấu tranh giai cấp trong khoảng thời gian giữa hai cuộc cách mạng, cách mạng năm 1789 và cách mạng năm 1848. Đúng như nhận định của Mac, khuynh hướng lãng mạn là "sự phản ứng đầu tiên đối với cách mạng Pháp và tư tưởng ánh sáng gắn liền với cuộc cách mạng đó".

Bà Đờ Xtan (M^{me} de Staël, 1766 - 1817). Ở đầu thế kỉ, bà là người góp phần định hướng cho nền văn học mới về mặt lí luận. Bà đã khẳng định ưu thế của xúc cảm trong văn học và mở ra chân trời của sự giải phóng văn học khỏi những quy phạm của chủ nghĩa cổ điển. Bà đã mở rộng ý niệm về cái đẹp khi quan tâm đến những kiệt tác văn chương của nước Pháp và các dân tộc khác. Bà có khả năng kết hợp sự hiểu biết và sáng tạo khi giới thiệu văn học Đức với nước Pháp qua tác phẩm *Về nước Đức* (1810), *Về văn học được xem xét trong những quan hệ với các thiết chế xã hội* (1800). Hai tiểu thuyết - *Denphin* (1802) và *Côrin hay là Italia* (1807) là những tác phẩm lãng mạn với nội dung tình cảm cao thượng và chất trữ tình sống động. Trong một bức thư gửi cho Gơt, nhà văn Đức, Sile viết : "Không có gì là vay mượn, sai lạc và yếu đuối ở bà Đờ Xtan. Bà là tinh thần Pháp đầy trí tuệ và thuần khiết. Bà muốn soi sáng, thâm nhập, đo lường tất cả. Bà không chấp nhận một điều gì tối tăm và tắc tị. Bà kinh sợ chủ nghĩa thần bí và sự mê tín...".

Nhà văn lớn thứ hai mở đầu chủ nghĩa lãng mạn là **Satôbriăng** (Chateaubriand, 1768 - 1848). Ông là nhà văn tiêu biểu của khuynh hướng lãng mạn tiêu cực ở Pháp. Ông xuất thân dòng dõi quý tộc, rời đất nước sau cách mạng và năm 1791 đến Bắc Mĩ với danh nghĩa là người tham gia cuộc thám hiểm khoa học. Năm 1792, ông tình nguyện trở về gia nhập quân bảo hoàng chống lại cách mạng. Bị thương ở Tiôngvin, ông sang trú ngụ ở nước Anh. Ông đối lập với Đế chế I vì không dung hoà với xu hướng chính trị quá khích và bảo thủ của ông. Thời Trung hưng, ông được cử làm sứ thần ở Luân Đôn và một thời gian làm Bộ trưởng ngoại giao. Thực hiện chính sách phản động của dòng họ Buốcbông, năm 1823 ông chủ trương đàn áp cách mạng Tây Ban Nha. Ông được bầu vào Viện Hàn lâm năm 1811 và rời bỏ chính trường sau Cách mạng tháng Bảy năm 1830.

Năm 1787, Satôbriăng xuất bản ở Luân Đôn tác phẩm : *Tiểu luận lịch sử chính trị và đạo đức về những cuộc cách mạng cũ và mới, nhận thức trong những mối quan hệ với cách mạng Pháp của thời đại chúng ta*. Trong tác phẩm này, ông chỉ ra ảnh hưởng của các triết gia thế kỉ XVIII đối với bản thân ông. Ông ca ngợi nhận thức tự nhiên của Ruxô và vận dụng tư tưởng duy lí để chống lại niềm tin Thiên Chúa giáo. Thế nhưng ông vẫn thù địch với cách mạng, không tin vào sự tiến hoá của lịch sử nhân loại, như các nhà tư tưởng Ánh sáng.

Do ảnh hưởng trực tiếp của các thế lực bảo hoàng phản động và những nỗi bất hạnh của gia đình khi một người chị và mẹ của ông chết, ông quay lại với tín ngưỡng tôn giáo : "Tôi sẽ khóc và tôi đã tin". Ông bảo vệ những tàn tích của chế độ phong kiến và hồi phục cảm hứng tín ngưỡng trong nhiều tác phẩm : *Atala* (1801), *Rơnê* (1802), *Thần lực sáng tạo của đạo Gia tô*[1](1802), *Những người tử vì đạo* (1809).

Ông ca ngợi đạo Gia tô : "Trong tất cả những tôn giáo đã tồn tại thì đạo Gia tô là thơ mộng nhất, nhân đạo nhất, hoà hợp nhất với tự do, nghệ thuật và văn chương ; tất cả thế giới đều cần đến nó, từ công việc nông trang cho đến những khoa học trừu tượng, từ những nhà cứu tế cho kẻ khốn cùng đến những cung điện do Mikelăngiơ xây dựng và Raphaen trang hoàng...". Ông đối lập "nền nghệ thuật Thiên Chúa" với nghệ thuật cổ đại, cho nghệ thuật Thiên Chúa tức là của thời Trung đại phong kiến đã thể hiện sự xung đột giữa khát vọng tinh thần và bản năng con người đã "thuần khiết hoá" con người. Với giọng văn hài hoà, du dương đầy nhạc điệu, ông biểu hiện *căn bệnh của thời đại*, nỗi buồn nản do bao niềm hi vọng tan vỡ của một thế hệ quý tộc và tiểu tư sản bảo thủ trong những tiểu thuyết *Atala, Rơnê*. Atala tiêu biểu cho cuộc đấu tranh giữa niềm tin tôn giáo và dục vọng trần tục. Atala đã day dứt ; đau khổ vì vừa yêu Sacta và muốn giữ trọn lời thề hiến dâng cuộc đời cho Chúa. Và chàng Rơnê khi thì đắm chìm trong nỗi u sầu triền miên, khi thì lao vào một mối tình mù quáng với Amêli để cuối cùng đưa người tình vào nhà tu và bản thân chàng thì cô đơn lang thang giữa rừng hoang và thác dữ ở Bắc Mĩ. Satôbriăng là nhà văn lãng mạn có ảnh hưởng rộng rãi ở Pháp và châu Âu đầu thế kỉ XIX khi ông khai thác sâu sắc cái tôi cô đơn qua các hình tượng sống động và những trang văn xuôi đổi mới, lưu loát và đầy chất thơ.

Từ những năm 20, phong trào văn học lãng mạn ở Pháp đã phát triển mạnh mẽ với các nhà văn nổi tiếng : Lamactin, Vinhi, Huygô, Xăng, Muyxê.

---

(1) Cũng có thể dịch là "Tinh anh của đạo Thiên Chúa".

Lamactin (A.de Lamartine, 1790 – 1869) là nhà thơ tiêu biểu của chủ nghĩa lãng mạn Pháp. Xuất thân trong một gia đình quý tộc sa sút, ông sống thời thơ ấu ở thái ấp của cha mình và lớn lên đi học trường trung học công giáo. Dưới thời Trung hưng, ông gia nhập quân đội một thời gian ngắn và sau đó làm lãnh sự ở nước Italia. Tháng Chín 1816, khi đi điều dưỡng ở Ex lê Banh, ông làm quen với bà Juyli Saclơ và một mối tình sâu sắc nảy nở. Ông gặp lại Juyli ở Pari nhưng một năm sau thì Juyli chết vì bệnh. Lamactin viết những tập thơ trữ tình nổi tiếng : *Trầm tư* (1820), *Trầm tư mới* (1823), *Những hài hoà* (1830). Các tác phẩm thể hiện tâm tình của nhà thơ qua các thời kì khác nhau : nỗi đau đớn trước cái chết của người yêu trong những bài thơ *Bên hồ* và *Sự bất tử*, nỗi đơn độc trong *Một mình* ; nỗi nhớ khôn nguôi trong *Chiều kỉ niệm*, *Thung nhỏ*, *Mùa thu* ; niềm tin tôn giáo trong *Niềm tin*, *Tuần lễ thánh*, *Chúa*, *Lời nguyện cầu*... Có thể nói Lamactin là người khai phá một giọng thơ ca mới, là nhà thơ trữ tình xuất sắc khi nói về thiên nhiên gắn với tâm tình con người, khi nói về sự gặp gỡ giữa những tâm hồn đồng điệu.

Sau Cách mạng tháng Bảy 1830, Lamactin tham gia các hoạt động chính trị với tư cách là đại biểu Viện lập pháp. Đến Cách mạng tháng Hai 1848, ông trở thành người đứng đầu Nhà nước, đại diện cho quan điểm chính trị của phái tư sản ôn hoà. Sự nghiệp chính trị của ông kết thúc sau cuộc Cách mạng tháng Sáu 1848 khi giai cấp tư sản phản động đàn áp đẫm máu quần chúng khởi nghĩa. Về già, ông còn phải làm việc vất vả để trả những món nợ thúc bách. Tác phẩm *Jôxơlanh* (1836) là một bản trường ca hai ngàn câu thơ nhằm tái hiện số phận lịch sử của nhân loại. Qua chín thời kì, nhân vật Jôxơlanh tượng trưng cho sự đấu tranh của tâm hồn con người vươn tới Thượng đế bằng sự thanh khiết hoá trong nỗi đau khổ. Tác phẩm cũng thấm nhuần chất trữ tình khi tác giả bộc bạch những kỉ niệm riêng của cuộc đời mình. Nhiều đoạn thơ nói về những hoạt động xã hội của tác giả sau năm 1830.

Vinhi (A.de Vigny, 1797 – 1863) xuất thân trong một gia đình quý tộc phá sản vì cách mạng. Chế độ Trung hưng mang lại cho ông niềm hi vọng tiến thân trong quân đội. Là sĩ quan có nhiệm vụ canh giữ ở biên giới, chẳng bao lâu ông xin từ chức vì không thoả mãn ước mơ chinh chiến như dưới thời Napôlêông. Ông bắt đầu sáng tác năm 1820 và dần dần nổi tiếng với những tác phẩm như *Môizơ* (1822), *Êloa* (1823), *Xanh Mac* (1826), *Stenlê* (1832), *Sattơctơn* (1835), *Đaphnê* (1837). Vinhi hướng về thời đại cổ xưa để tìm đề tài cho tác phẩm như ông đã mô tả số phận nhà quý tộc trẻ thời Risơliơ hoặc các bậc tiên tri trong kinh thánh. Chính vì phản ứng với thắng lợi của Cách mạng và không bằng lòng với chế độ Buôcbông mà ông đã đi tìm những nhân vật trong quá khứ thể hiện sự

hoài nghi và bi quan của ông. Ông suy tưởng về thân phận của con người không thể tránh được định mệnh thần bí. Những nhân vật của ông đều ngã xuống (Xanh Mac) hoặc đứng bơ vơ với thiên tài của mình (Môizơ) hoặc đơn độc trong tình thương (Siva), trong tình yêu (Xămxông)... Ông cảm thấy con người thì bàng quan hay thù nghịch, thiên nhiên thì hoang vắng, lạnh lùng. Và nếu Chúa có tồn tại thì Chúa "câm, mù và điếc trước tiếng kêu của chúng sinh". Ai tự xem mình có cuộc sống cao thượng thì lại càng đau khổ nhiều như các thiên tài Môizơ hay Sattơctơn. Vinhi khẳng định một thứ triết lí thất vọng khi ông ca ngợi sự nhẫn nhục và sự yêu thương, hoặc nói về chủ nghĩa hư vô, chủ nghĩa khắc kỉ : *Cái chết của con sói* (1838), *Sự nổi giận của Xămxông* (1839), *Đỉnh núi Ôliviê* (1839). Từ những năm 40, Vinhi viết một số tác phẩm có ý nghĩa tiến bộ hơn thể hiện niềm tin tưởng vào lí trí của con người sẽ thắng được tất cả : *Cái chai trên biển cả* (1847), *Tinh thần thuần tuý* (1863).

Từ những năm 20, lúc các nhà văn lãng mạn tiêu cực nói lên số phận của từng lớp quý tộc Pháp bị cách mạng tước bỏ đặc quyền chính trị và kinh tế thì những người có tư tưởng tự do đã chống lại bọn bảo hoàng cực đoan nhằm bảo vệ lí tưởng cách mạng tư sản Pháp. Năm 1824, tờ báo *Địa cầu* của nhóm những người tự do đứng đầu là Pôn Đuyboa đã tập hợp những nhà văn tiến bộ như Xanhtơ Bơvơ, Xtăngđan... Họ bắt đầu công kích những quy phạm văn nghệ khắt khe của chủ nghĩa cổ điển và đòi hỏi sự biểu hiện tự do của "sở thích cá nhân có tính chất độc lập". Họ muốn mở rộng chân trời nghệ thuật, muốn tiếp thu truyền thống văn nghệ thời đại Phục hưng, thế kỉ Ánh sáng. Họ lên án chủ nghĩa thần bí và văn thơ hoài cổ của các nhà văn lãng mạn tiêu cực, chống lại khuynh hướng chỉ nhìn "mặt tội lỗi ; thấp kém" của xã hội, đề ra nhiệm vụ văn học cần tìm tòi "cái đẹp và điều tốt lành" trong cuộc sống. Năm 1826, *Tao đàn* ra đời, đứng đầu là nhà văn Victo Huygô đã tập hợp nhiều nhà văn ưu tú như : Anfrê đờ Muyxê, Thêôphin Gôchiê, Giêra đờ Necvan, Alêcxăngđrơ Đuyma... Phần lớn thành viên của Tao đàn là các nhà văn lãng mạn tiến bộ gắn bó với cuộc đấu tranh chính trị và xã hội đương thời. Họ đấu tranh quyết liệt với các nhà văn bảo thủ của chủ nghĩa cổ điển và đưa ra những nguyên tắc thẩm mĩ cho trường phái của mình. Năm 1829, trong lời tựa tập thơ *Về phương Đông*, Huygô viết : "Nghệ thuật làm gì đây với những dây trói buộc, những cùm tay, những khoá miệng ? Nghệ thuật nói với anh : Hãy đi đi ! Rồi thả anh vào khu vườn thơ ca lớn trong đó không có trái cấm". Năm 1830 trong lời tựa vở kịch *Hecnani*, Huygô định nghĩa : "Chủ nghĩa lãng mạn là chủ nghĩa tự do trong văn học", "tự do trong nghệ thuật ; tự do trong xã hội, đó là hai mục đích sống mà mọi bộ óc nhất quán và lôgic đều phải vươn tới...".

Các nhà văn lãng mạn tiến bộ Pháp đã tiếp thu những tư tưởng tiến bộ của thời đại như tư tưởng của các nhà bách khoa thế kỉ Ánh sáng, lí

tưởng chính trị dân chủ cộng hoà của đại cách mạng tư sản Pháp, chủ nghĩa xã hội không tưởng của các nhà xã hội học vĩ đại đầu thế kỉ XIX. Với cảm xúc đậm đặc và trí tưởng tượng bay bổng, họ đã nhào nặn những tư tưởng của thời đại thành lí tưởng riêng của các nhân vật trong tiểu thuyết, kịch và thơ ca. Nhân vật của họ mang những khát vọng lớn lao đã nổi loạn một cách đơn độc chống lại thực tại tư sản tầm thường hoặc tham gia vào các hoạt động xã hội một cách cuồng nhiệt. Các nhân vật của Victo Huygô, Anfrê đờ Muyxê, Giorgiơ Xăng, Alêcxăngđrơ Đuyma... đã vượt qua những gian nguy, cảm nghĩ sâu sắc, hướng theo những ý định lớn lao tuy còn mơ hồ. Họ đã bắt đầu quay nhìn về quần chúng lao động nghèo khổ, những con người bất hạnh trong một xã hội đã trở thành "một bức tranh châm biếm so với lời hứa tốt đẹp của những nhà khai sáng" (Ăngghen). Thơ trữ tình đã phân chia thành "thơ ca thuần tuý" và "thơ ca chiến đấu" (Victo Huygô). Kịch lãng mạn đã hình thành, hoàn chỉnh lại thể đram và Victo Huygô đã khẳng định những đặc điểm nghệ thuật trong bài tựa vở *Crômoen* của ông. Tiểu thuyết với nội dung lớn đã kế thừa thành tựu của tiểu thuyết thế kỉ XVIII và trở thành một loại thể chiếm ưu thế để biểu hiện khát vọng chủ quan của nhà văn và phản ánh đời sống xã hội. Văn học lãng mạn tiến bộ ở nước Pháp có nhiều nét tích cực so với văn học lãng mạn một số nước ở châu Âu đương thời vì văn học lãng mạn tiến bộ Pháp gắn liền với những biến cố cách mạng quan trọng của đất nước.

Huygô (Victor Hugo, 1802 – 1885). Victo Huygô là nhà văn lãng mạn tiến bộ ưu tú của nước Pháp. Trong hơn 60 năm sáng tác, ông đã để lại hơn 20 vở kịch, 10 tiểu thuyết lớn và truyện vừa, 15 tập thơ gồm 153873 câu thơ, hàng trăm bài chính luận, lí luận văn chương, hàng nghìn bức thư tình là những áng văn hay và vài ba nghìn tranh vẽ. Sự phong phú về sáng tác của Huygô bắt nguồn từ mối liên hệ của ông với đời sống nhân dân, sự tham gia trực tiếp vào các phong trào chính trị và văn hoá tiến bộ.

Những tập thơ đầu *Đoản thi, Về phương Đông* đã rung lên niềm yêu thương của nhà thơ lãng mạn với quá khứ xa xăm hoặc những miền xa lạ. Những tập thơ trữ tình xuất bản sau những năm 30 : *Lá mùa thu, Tiếng hát buổi hoàng hôn, Tiếng nói bên trong, Tia sáng và Bóng tối* là "trạng thái hoàng hôn kì lạ của tâm hồn và của xã hội trong thế kỉ". Ông mở rộng suy tưởng về lẽ sống, về tình đồng loại, về nỗi đau khổ và sức mạnh của nhân dân. Những tập thơ chiến đấu và hùng ca từ những năm 50 : *Trừng phạt, Chiêm ngưỡng, Truyền kì các thời đại* đã vươn đến tầm khái quát xã hội, phân biệt nước Pháp của nhân dân lao động nghèo khổ và nước Pháp của bọn giàu sang quyền quý. Tình yêu thương con người khốn khổ bị đoạ đày như được gieo mầm khắp các tập thơ để

kết đọng tạo thành những rung động âm vang qua các hình tượng lớn trong tiểu thuyết và kịch của Huygô. Thơ đi vào tiểu thuyết, kịch dựa vào thơ. Sự phối hợp tài tình giữa các yếu tố nghệ thuật đó đã giao hoà tình thương cảm giữa tác phẩm và người đọc, gây ấn tượng mạnh mẽ về tấm lòng nhân đạo bao la của Huygô.

Huygô bênh vực người da đen cầm đầu nghĩa quân chống lại bọn thực dân da trắng (*Buyc Jacgan*) chống lại luật lệ khắc nghiệt đày đoạ kẻ cùng khổ (*Clôdơ Gơ*). Trong lời tựa *Clôdơ Gơ*, Huygô viết : "Dân chúng đau khổ, dân chúng đói, dân chúng lạnh. Nghèo khổ đã đẩy họ đến tội ác hoặc sa đoạ tuỳ theo giới của họ. Hãy thương lấy dân chúng...". Trong tiểu thuyết *Nhà thờ Đức bà Pari,* Huygô ca ngợi tình thương yêu của những con người bình thường : cô vũ nữ Exmêranda, anh chàng kéo chuông Cazimôđô. Tác phẩm lớn *Những người khốn khổ* miêu tả những cảnh đau lòng dưới đáy xã hội Pháp với cả chiều rộng và chiều sâu. Huygô hi vọng giải quyết ba vấn đề : "Sự sa đoạ của đàn ông vì bán sức lao động, sự trụy lạc của đàn bà vì đói khát, sự cằn cỗi của trẻ thơ vì tối tăm...". Những con người bị vùi dập hiện ra trong tác phẩm với tất cả vẻ đẹp cao cả. Huygô tin rằng lòng thương yêu tuyệt đối có khả năng tiêu diệt điều ác và mang lại hạnh phúc trong tương lai cho số phận những con người khốn khổ. Những rung động đầy chất thơ được nâng lên sự suy tưởng có tính chất triết lí đó giải quyết vấn đề xoá bỏ nỗi đau khổ của nhân loại trong thời kì hiện đại.

Giorgiơ Xăng (George Sand, 1804 – 1876). Là bút danh của Ôrôrơ Đupanh xuất thân từ từng lớp dân nghèo thành thị. Sớm mồ côi cha, Đupanh được bà nội nuôi ăn học ở vùng quê Nôhan. Năm 18 tuổi, Đupanh kết duyên với bá tước Đavăng nhưng không có hạnh phúc. Tám năm sau, bà li thân với chồng, về Pari theo nghề văn và tự lập nuôi hai con. Những tiểu thuyết thời trẻ như *Indiana* (1831), *Lêlia* (1833)... viết về đề tài tự do yêu đương nhằm bênh vực quyền sống của người phụ nữ, quyền bình đẳng nam nữ trong hôn nhân và gia đình. Trên cơ sở những kinh nghiệm đau khổ của cuộc đời riêng, bà đã lên án những định kiến xã hội, những nguyên tắc luân lí cổ hủ của giới thượng lưu đã trói buộc người phụ nữ. Phong trào đấu tranh của quần chúng lao động và những cuộc khởi nghĩa của nhân dân Pháp từ những năm 30 đã thức tỉnh ý thức hoạt động xã hội của Giorgiơ Xăng. Bà viết : "Thái độ không tham gia hoạt động xã hội là ích kỉ và hèn nhát". Tiếp thu lí thuyết chủ nghĩa xã hội không tưởng, bà tin rằng một khi đã thuyết phục được con người bằng lí trí thì công lí xã hội sẽ thắng lợi trên quả đất này. Liên hệ chặt chẽ với các nhà không tưởng Lamơne và Pie Lơru, bà đã tham gia các hoạt động chính trị. Những tiểu thuyết thời kì này thể hiện nhiệt tình đấu tranh vì lợi ích nhân dân : *Môpra* (1837), *Người xay bột ở Angibô* (1845),

Hôraxơ (1848). Bà đã thể hiện phẩm chất tốt đẹp của những người nghèo khổ và mô tả cuộc đấu tranh của họ chống áp bức bất công. Từ đề tài cá nhân chuyển sang đề tài xã hội bà đã thấy sức vươn dậy của quần chúng lao động và phê phán ách nô dịch của đồng tiền tư bản chủ nghĩa. Tuy nhiên nhà văn lãng mạn Giorgiơ Xăng vẫn mơ ước giải hoà những xung đột giai cấp bằng tình thương yêu.

Bà nhiệt tình chào mừng Cách mạng tháng Hai năm 1848 tái lập nền Cộng hoà. Nhưng Cách mạng tháng Sáu thất bại và việc đàn áp phong trào công nhân làm cho bà thất vọng. Trở về quê nhà, bà trở thành "người phụ nữ tốt bụng của Nôhan". Bà tiếp tục viết nhiều tiểu thuyết về nông thôn như : *Cái ao có ma* (1846), *Cô bé Fadet* (1849), *Frăngxoa Samoa* (1850)... Bà đã mô tả trật tự thiên nhiên nơi đồng quê bình lặng và phẩm chất hồn nhiên, trong sáng của những người nông dân chất phác. Bà thể hiện những chuyện tình mơ mộng, thuỷ chung là "lí tưởng về sự ấm cúng và chất thơ" của cuộc sống bình dị, bà lảng tránh vấn đề xung đột giai cấp ở nông thôn và cách giải quyết vấn đề đó bằng bạo lực cách mạng. Bà cũng bình thản nhận ra một điều tất yếu : "Tôi tin rằng khoảng 50 năm nữa, tôi hoàn toàn bị lãng quên và chẳng còn ai biết đến nữa ! Đó là quy luật của những sự vật không thuộc loại số một" (*Thư gửi Flôbe*). Tác phẩm của bà vẫn tiêu biểu cho văn học lãng mạn Pháp và nó đặt ra những vấn đề xã hội và khẳng định tình yêu của con người và cuộc sống cũng như tâm hồn của bà còn mãi mãi thanh xuân : "Chưa bao giờ tôi hết trẻ trung, khi trẻ trung có nghĩa là lúc nào cũng cứ yêu thương... Cuộc sống của chúng ta là để yêu thương và không yêu nữa có nghĩa là không sống nữa mà thôi" (*Thư gửi Flôbe*).

Anfrê dơ Muyxê (1810 - 1857) xuất thân trong một gia đình có truyền thống văn học và không trải qua khủng hoảng gì trước thắng lợi của cách mạng. Học xong trung học mới mười tám tuổi, Muyxê được giới thiệu vào Tao đàn do Huygô đứng đầu. Muyxê rất yêu văn chương và rất tự tin : "Hoặc là tôi không viết, hoặc tôi phải là Sêcxpia hay Seli". Những vần thơ đầu tiên của ông trong tập thơ *Truyện kể Tây Ban Nha và Italia* (1830) được hoan nghênh nhiệt liệt. Nhân vật chính trong thơ thời kì này là một loại thanh niên ngang tàng thích đập phá và phê phán loại trưởng giả. Trong không khí của nhân dân vùng dậy chống bọn bảo hoàng, Muyxê sớm có cảm tình với phong trào dân chủ. Với những nhà thơ tiến bộ của Tao đàn, ông xa lánh lối thơ thần bí, sùng đạo của chủ nghĩa lãng mạn phản động, mạnh dạn phá vỡ những quy tắc của thơ ca cổ điển. Hậu quả của Cách mạng tháng Bảy năm 1830 đã gây nên sự thay đổi trong chiều hướng sáng tác của ông. Thất vọng trước sự thống trị mới của giai cấp tư sản, thơ ông mất dần tính chất vui tươi, yêu đời và xuất hiện "mặc cảm về sự tước đoạt và sự lưu đày" của con người.

Năm 1831, ông làm công tác phê bình văn nghệ của tờ báo *Thời gian* và tiếp tục sáng tác nhiều tập thơ như : *Những ý nghĩ thầm kín của Raphaen* (1831), *Cốc và môi* (1832), *Rôla* (1833). Ông phủ nhận nghệ thuật trừu tượng của các nhà thơ cổ điển mới, thấy trong thơ ca cần có sự tuôn trào chân thực của cảm xúc. Từ bỏ việc mô tả vẻ đẹp thơ mộng, rực rỡ bên ngoài, ông muốn đi sâu vào vực thẳm của con tim. "Hãy biết rằng chính quả tim ta đang nói và thở than lúc bàn tay đang viết". Ông muốn "nhà thơ không viết một chữ nào nếu cả toàn thân không rung động". Ông đi tìm lẽ sống trong tình yêu, tình yêu mang sắc thái một lí tưởng tự do có tính chất mơ hồ. Nhân vật Frăng trong bài thơ dài viết theo thể kịch *Cốc và môi* đã chạy theo tiếng gọi của tự do : "Tình yêu của tim người gọi bằng một tên đẹp : Tự do". Rôla là một thanh niên có tâm hồn mãnh liệt vì bế tắc mà lao vào cuộc truy hoan, và cuối cùng không tìm được hạnh phúc trong tình yêu của một cô gái trong trắng. Những đứa con của thời đại như Rôla là nạn nhân của đồng tiền, không còn lòng tin vào lí tưởng cách mạng đẹp đẽ. Con người "cao lớn, trung thực, táo bạo và xinh đẹp" ấy bước vào "sự giả dối người ta gọi là cuộc đời".

Tâm trạng khủng hoảng và nỗi đau xót của nhà thơ có ý nghĩa phê phán sâu sắc thực tại xã hội đương thời.

Cuộc tình duyên giữa Anfrê đơ Muyxê và nữ sĩ Giorgiơ Xăng từ năm 1833 đến năm 1835 là một cuộc tình duyên say đắm và đầy sóng gió. Vì thái độ bất đồng của họ trước cuộc sống hiện thời, mối tình phải dang dở sau những va chạm đau lòng. Muyxê đã viết những bài thơ *Đêm* nổi tiếng. Đêm là đề tài phổ biến của nhiều nhà thơ lãng mạn. Vì đêm là người bạn trầm tư yên lặng để nhà thơ bộc bạch nỗi lòng mình. Bài *Đêm tháng Năm* là câu chuyện tâm tình với Nàng Thơ. Thực ra thi nhân với Nàng Thơ chỉ là một. Nàng Thơ là tiếng lòng đau khổ của thi nhân. Trong niềm đau khổ vẫn ánh lên lòng yêu đời. Nỗi đau khổ của cuộc đời như hoà hợp trong nỗi đau riêng của nhà thơ. Từ trong đau khổ mà có ý thức về đồng loại, về trách nhiệm của nhà thơ với cuộc đời như con chim bồ nông đã xé trái tim mình cho đàn con nhỏ :

"Ôi ! Nhà thơ, những nhà thơ vĩ đại
Để lại niềm vui cho người sống mãi
Những bữa tiệc dời giữa mùa hội liên hoan
Những bữa tiệc như tim chim lớn bồ nông"

(*Đêm tháng Năm*)

Chính nỗi đau khổ mới có tác dụng nâng con người lên khỏi cuộc sống tầm thường và là ngọn nguồn của thơ ca chân thực. Trong *Đêm tháng Chạp* (1835) nhà thơ thấy hình ảnh cô độc của bản thân đeo đẳng mình

trên đường đời và cũng là niềm an ủi duy nhất của mình. Trong *Đêm tháng Tám* (1836) nhà thơ từ trong đau khổ lại vươn dậy với cuộc đời. Và trong *Đêm tháng Mười* (1837) nhà thơ nghiệm thấy mình sẽ lớn lên trong đau khổ :

"...Con người học việc, sự đau khổ là bậc thầy
Chẳng ai tự biết mình nếu chẳng bao giờ đau khổ"

Chùm thơ *Đêm* đã làm cho Muyxê "là một nhà thơ, gần như là một người duy nhất trên thế giới đã biết, bằng tiếng Pháp, thể hiện lại cái âm thanh rất con người của tiếng nấc" (Lui Aragông).

Bài thơ *Kỉ niệm* (1841) đã kết thúc hoàn chỉnh diễn biến tâm trạng của nhà thơ muốn khẳng định tình yêu và những đau khổ của nó là quý nhất trong cuộc đời, như "một kho báu vào hồn tôi, bất tử".

Tác phẩm văn xuôi nổi tiếng của Muyxê là *Tâm sự của một đứa con thời đại* (1836) là câu chuyện tình duyên của Muyxê được lí tưởng hoá, Muyxê muốn nói về "căn bệnh của thời đại" khi bộc bạch về cuộc đời mình qua nhân vật Ôctavơ. Ôctavơ tiêu biểu cho một thế hệ thanh niên sinh ra và lớn lên sau cách mạng 1789 và chỉ thấy một "thế giới hoang tàn và có bao nhiêu người khác cùng đau khổ như mình". Chàng nghi ngờ tất cả và muốn gào lên trước sự trống rỗng của cuộc đời. Tác giả đã phê phán xã hội đương thời ở đó "nạn mại dâm không khác gì sự nô lệ" và tình yêu chỉ là sự thoả mãn lạc thú thể xác. Nhân vật Ôctavơ không tìm ra lối thoát đúng đắn đến khi chàng tự lên án mình nhưng lại thoả hiệp với thế giới xung quanh.

Muyxê đã viết một số vở kịch như : *Đêm Vonizơ* (1830), *Các cô thiếu nữ ước mơ gì ?* (1831), *Fantaziô* (1834), *Lôrenzaxiô* (1834). Trong các vở kịch lãng mạn này, Muyxê đã thể hiện những sắc thái của tâm hồn mình : Đó là hương vị "tuổi trẻ và mùa xuân" tươi mát qua đối thoại của các thiếu nữ Nizông và Ninet. Đó là tâm trạng của đứa con thời đại là Fantaziô khi thấy sự đơn độc của con người mang trong lòng mình "một thế giới bí ẩn", con người "sinh ra và chết đi một cách lặng lẽ". Đến vở kịch *Lôrenzaxiô* thì là sự khẳng định khát vọng tự do và nhu cầu đi tìm lí tưởng cao đẹp của con người. Khai thác sự kiện lịch sử của nước Italia vào thế kỉ XVI, tác giả xây dựng nhân vật Lôrenzaxiô âm mưu giết vua Alêcxanđơ đơ Mơđixi sa đoạ và tàn bạo. Lôrenzaxiô "khóc nước Italia khốn khổ như Niôbê khóc các con gái mình" và quyết tâm hành động : "Tuổi trẻ của tôi thật tinh khiết như vàng. Trong hai mươi năm yên lặng, sấm sét đã chất đầy trên ngực tôi và tôi phải thực sự là một tia sét... Tôi dang những cánh tay đẫm sương mai lên trời cao và tôi thề rằng một trong những tên bạo chúa của Tổ quốc tôi sẽ chết dưới tay tôi". Vấn đề thủ tiêu bạo chúa được đặt ra trong vở kịch phản ánh tình hình chính

trị ở nước Pháp đương thời. Nhưng Lôrenzaxiô chỉ là một cá nhân đơn độc chống lại điều ác để giải phóng Tổ quốc mình. Và thắng lợi chỉ là điều ảo tưởng khi một tên bạo chúa mới lên thay tên bạo chúa đã bị chàng giết chết.

"Hơn bất kì nhà văn cùng thời nào, Muyxê chỉ là tiêu biểu cho tâm hồn lãng mạn" (Paul Van Tieghem). Là một nhà văn lãng mạn tiến bộ với "một trái tim hào hiệp", ông căm ghét chế độ chuyên chế và "say mê tự do". Suốt cuộc đời Muyxê đã đi tìm lí tưởng và hạnh phúc chân chính nhưng không hề thành đạt. Tác phẩm thơ, truyện và kịch của ông đã phản ánh trung thực tấn bi kịch của tâm hồn, là những áng văn sinh động và sâu sắc chứng minh căn bệnh của thời đại, thời đại mà ông đã định nghĩa : "Cái gì đã có thì không còn nữa, cái gì sẽ có thì chưa đến : đừng tìm đâu xa điều bí mật của nỗi đau khổ của chúng tôi". Tác phẩm của Muyxê đã có những điểm gặp gỡ nội dung sáng tác của các nhà văn hiện thực giữa thế kỉ XIX khi ông biểu hiện và tố cáo theo phong cách của ông, "nhà thơ của tình yêu và đau khổ".

Nhìn chung, văn học lãng mạn Pháp đã ra đời và phát triển trên cơ sở những biến động lịch sử lớn từ cuối thế kỉ XVIII, nhất là từ năm 1815 đến năm 1850. Ảnh hưởng của văn học lãng mạn nước Đức và nước Anh đã góp phần mở đường cho văn học lãng mạn Pháp. Có thể nói sáng tác, lí luận và phê bình đã đi song song trong văn học lãng mạn Pháp. Phản ánh cuộc đấu tranh giai cấp quyết liệt và phức tạp trong ba mươi năm đầu thế kỉ XIX, văn học lãng mạn Pháp đã phân chia thành hai khuynh hướng. Chủ nghĩa lãng mạn Pháp có những tính chất chung của văn học lãng mạn các nước khác ở châu Âu như : thoát khỏi những quy tắc ngặt nghèo của truyền thống văn học cũ, đề cao tưởng tượng và cảm xúc của chủ quan cá nhân nhà văn, khơi nguồn cảm hứng từ những nguyện vọng, tư tưởng của các tầng lớp nhân dân đương thời, tiếp thu nguồn đề tài của các dân tộc khác, cách tân các loại thể... Văn học lãng mạn Pháp có những đặc điểm riêng như : ít tính chất tư tưởng, triết lí phức tạp như văn học lãng mạn Đức ; ít khơi sâu vào các nguồn văn học dân gian như ở nhiều nước có phong trào giải phóng dân tộc ; ít tính chất anh hùng ca như văn học lãng mạn Nga và Tây Ban Nha. Đặc sắc của văn học lãng mạn Pháp là khuynh hướng lãng mạn tiến bộ chiếm ưu thế ; tồn tại khá lâu với nội dung phong phú ; tính chất trữ tình xuyên suốt các loại thể thơ, kịch và tiểu thuyết ; sự tồn tại và ảnh hưởng qua lại giữa văn học lãng mạn và nghệ thuật lãng mạn như hội hoạ, âm nhạc...

4. VĂN HỌC HIỆN THỰC TỪ ĐẦU THẾ KỈ XIX ĐẾN NHỮNG NĂM 60

Văn học hiện thực phê phán Pháp xuất hiện sau năm 1820 dưới thời Trung hưng, phát triển mạnh mẽ cho đến những năm 60 và có thể chia

ra làm hai thời kì trước và sau năm 1848. Sau cuộc Cách mạng tháng Bảy năm 1830, chính quyền thuộc về giai cấp đại tư sản mà Mac gọi là bọn "quý tộc tài chính". Đồng tiền thống trị trong mọi lĩnh vực xã hội với quyền lực và sức mạnh tha hoá của nó. Cuộc cách mạng công nghiệp diễn ra và giai cấp công nhân dần trưởng thành đã dẫn đến cuộc Cách mạng tháng Sáu năm 1848. Giai đoạn trước năm 1848 là giai đoạn phát triển rực rỡ của văn học hiện thực với những nhà văn ưu tú : Xtăngđan, Banzăc, Mêrimê.

Xtăngdan (Stendhal, 1783 - 1842) xuất thân trong một gia đình trí thức. Ông rất thích âm nhạc, hội hoạ và văn học của Italia. Đối với Napôlêông I, ông vừa khâm phục con người tài năng, vừa phê phán sự tàn bạo của một nhà độc tài. Năm 1814, ông bắt đầu viết một số tác phẩm nghiên cứu về âm nhạc và hội hoạ. *Tiểu luận về tình yêu* (1822) phân tích diễn biến của quá trình yêu đương trên cơ sở sự thể nghiệm của bản thân khi ông đeo đuổi một thiếu phụ xinh đẹp ở Milăng.

Năm 1823, Xtăngđan xuất bản tiểu luận *Raxin và Sêcxpia* trong đó ông đứng về phía các nhà văn lãng mạn chống lại những quy tắc lỗi thời của chủ nghĩa cổ điển. Ông phân tích tính chất lịch sử của lí tưởng thẩm mĩ và đưa ra những quy tắc nghệ thuật của kịch nói là chỉ tôn trọng quy tắc duy nhất hành động, cần viết bằng văn xuôi để kịch được giản dị và tự nhiên. Ông đòi hỏi nhà văn phải học tập thực chất của Sêcxpia : "Điều cần bắt chước con người vĩ đại ấy là cách nghiên cứu, quan sát thế giới trong đó ta sống". Ông yêu cầu nghệ thuật phải là "sự thể hiện nồng nhiệt và chính xác những niềm say mê bằng một hình thức trong sáng". Ông quan niệm nghệ thuật phải gắn bó với chính trị như chủ nghĩa cổ điển đi với chế độ quân chủ và giai tầng quý tộc, còn chủ nghĩa lãng mạn gần với cách mạng hơn. Khái niệm "chủ nghĩa lãng mạn" (romanticisme) mà Xtăngđan dùng ở đây theo nhận thức của ông có khác với khái niệm "chủ nghĩa lãng mạn" (romantisme) của các nhà văn lãng mạn đương thời, nội dung của khái niệm mà Xtăngđan sử dụng chính là khuynh hướng hiện thực chủ nghĩa đang hình thành mà ông là cây bút đầu tiên.

Xtăngđan đã viết một số tiểu thuyết, đặc biệt là ba tác phẩm : *Đỏ và Đen* (1830), *Tu viện thành Pacmơ* (1838), *Luyxiêng Lơoen* (1835).

Đỏ và Đen là một tác phẩm hiện thực xuất sắc khi tác giả xây dựng tính cách điển hình Juyliêng Xôren hình thành và phát triển trong một hoàn cảnh điển hình là thế giới xung quanh Juyliêng. Những sự kiện chính của xã hội Pháp thời Trung hưng được tác giả miêu tả cụ thể, chân thực. Tính cách của các nhân vật : Juyliêng Xôren, Đờ Rênan, Matinđơ... đều được xây dựng thật phong phú, sinh động với nghệ thuật phân tích

tâm lí tài tình của Xtăngđan. Tác giả không giải thích ý nghĩa của nhan đề tác phẩm : *Đỏ và Đen*. Nhiều nhà văn và nhà nghiên cứu đã lí luận khác nhau : tác giả ám chỉ sự may rủi, đỏ đen của số phận nhân vật trung tâm ; tác giả muốn thể hiện hai mặt của tính cách Xôren, tác giả muốn gây ấn tượng vì sự tương phản giữa màu đỏ của cách mạng và màu đen của tội ác ; tác giả thấy đỏ là màu đồng phục kị binh thời Napôlêông, màu đen là màu áo choàng tu sĩ thời Trung hưng của các thế lực phản động v.v... Cách lí giải nào cũng đều có ý nghĩa tương đối phù hợp với diễn biến các sự kiện và các tính cách nhân vật trong tác phẩm.

Luyxiêng Looen (1835) là cuốn tiểu thuyết viết chưa xong phản ánh xã hội nước Pháp dưới chế độ quân chủ tư sản thời Lui Philip. Looen là con một chủ ngân hàng lớn, sống cuộc đời sung túc nhưng lại muốn đi tìm ý nghĩa cho cuộc sống, muốn làm người hữu ích cho xã hội. Anh khinh ghét chế độ xã hội thời Lui Philip "pha trộn nhạt nhẽo sự giả dối và kiểu cách". Anh không đồng tình với cha mình là ông Looen, một tên tư sản tầm thường mới phất chỉ quan tâm đến công việc kinh doanh và gia đình, muốn xây dựng hạnh phúc cho anh theo cách của ông mà không phải theo cách của anh. Sau cái chết đột ngột của ông Looen, mối tình đầu của anh cũng dở dang như sự nghiệp của anh vậy. Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng tác giả không viết tiếp phần 3 vì nội dung phê phán gay gắt chế độ xã hội đương thời làm cho cuốn tiểu thuyết khó xuất bản.

Tu viện thành Pacmơ (1838) là một bộ tiểu thuyết lớn về tình yêu và chính trị. Xung đột của tiểu thuyết chuyển từ lĩnh vực chính trị sang lĩnh vực tình cảm với những tính cách hài hoà, yêu cuộc sống thiết tha. Tình yêu đã chiến thắng những giáo điều qua mối tình của linh mục Fabricơ với Clêlia. Nhưng rồi Clêlia chết, Fabricơ cũng qua đời vì dường như khó đạt được hạnh phúc cá nhân trong một xã hội mà thế lực phản động còn đè nặng lên nhân dân.

Xtăngđan là một nhà văn hiện thực lớn "nhân đạo một cách sâu sắc và có tính triết học" (Gorki), "là nhà tâm lí học vĩ đại nhất" (Ten). Khi ông còn sống, rất ít người đọc tác phẩm của ông. Banzăc là nhà văn lớn duy nhất của thế kỉ đã đánh giá đúng đắn tài năng của ông. Ngày nay người đọc càng hâm mộ. Văn phong ngắn gọn, tự nhiên, chính xác và trong sáng của ông rất gần với văn phong hiện đại.

Banzăc (Honoré de Balzac, 1799 – 1850) là nhà văn hiện thực lớn nhất nước Pháp nửa đầu thế kỉ XIX.

Trong hai mươi năm, từ năm 1829 đến năm 1848, Banzăc đã viết hơn 90 tác phẩm lớn nhỏ mà phần lớn được tập hợp lại trong *Tấn trò đời*. Ngoài ra còn nhiều vở kịch và những *Truyện ngắn ngộ nghĩnh*. Khối lượng tác phẩm đồ sộ làm cho danh tiếng của ông vang lừng khắp châu

Âu. Banzăc đã tự hào nói rằng : "Tôi mang cả một xã hội toàn thể ở trong đầu của tôi". Ông tham gia nhiều hoạt động xã hội như : lui tới nhiều phòng khách, Tao đàn, cộng tác với nhiều tờ báo ; viết kịch và hoạt động sân khấu ; đi du lịch nhiều nơi ở trong và ngoài nước, hoạt động chính trị, gia nhập phái chính thống và ứng cử vào nghị viện v.v... Banzăc quan hệ rộng rãi với nhiều phụ nữ và tỏ ra hiểu phụ nữ sâu sắc qua nhiều hình tượng trong tác phẩm của ông. Banzăc cũng gặp nhiều điều trắc trở trong tình yêu và cho mãi đến năm 1850 ông mới cưới bà Hanxka, một phụ nữ Ba Lan sau mười tám năm quen biết nhau.

Banzăc mất năm 51 tuổi vì làm việc quá nhiều. Ông đã thực hiện chí hướng trở thành một Napôlêông trong văn học khi ông để lại một sự nghiệp văn chương lớn lao. *Tấn trò đời* là một công trình toàn vẹn, mỗi tác phẩm là một đơn vị hoàn chỉnh nhưng lại liên quan đến tác phẩm khác. Nhiều nhân vật sống luân lưu từ tác phẩm trước đến tác phẩm sau. Đó là bức tranh toàn cảnh của xã hội nước Pháp từ năm 1816 đến năm 1848. Lời nói đầu của *Tấn trò đời* đã đúc kết quan điểm sáng tác và phương pháp nghệ thuật hiện thực của Banzăc. So sánh nhân loại học với động vật học, ông đã bộc lộ quan điểm duy vật khi ông nhận thức được ảnh hưởng của môi trường xã hội đối với con người : "Tình trạng xã hội có những điều ngẫu nhiên mà tự nhiên không thể có, bởi vì tình trạng xã hội là tự nhiên cộng với xã hội". Ông khẳng định nghệ thuật phải gắn chặt với thế giới thực tại, phải có tính lịch sử và thể hiện chân thực thực tại. "Xã hội Pháp sẽ là nhà sử học, tôi chỉ làm người thư kí... Tiểu thuyết sẽ chẳng là gì cả nếu trong sự nói dối trang nghiêm ấy nó không chân thực trong chi tiết". Lời nói đầu thể hiện mâu thuẫn tư tưởng phức tạp của nhà văn, mâu thuẫn trong tư tưởng triết học, tư tưởng chính trị và tôn giáo của ông. Về nghệ thuật, Lời nói đầu đề cập đến phương thức xây dựng tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình của chủ nghĩa hiện thực : "xây dựng những điển hình bằng cách kết hợp những nét của vô số những tính cách đồng nhất... Không chỉ các con người, mà các biến cố chủ yếu của đời sống cũng biểu hiện bằng điển hình...".

Nội dung tiểu thuyết hiện thực của Banzăc bao quát mọi hoạt động của con người ở nhiều lĩnh vực khác nhau, mọi hoạt động của các giai cấp và tầng lớp xã hội khác nhau. Tác phẩm đã phản ánh những mặt cơ bản của cuộc sống con người ; đời sống vật chất, đời sống kinh tế, đời sống tinh thần, thông qua những biểu hiện cụ thể, bình thường về nơi ăn, chốn ở, đi lại, làm lụng, mua bán, học hành, nghiên cứu, sáng tạo, kinh doanh... Đặc biệt là Banzăc đã vạch trần vai trò của đồng tiền trở thành động lực xã hội trong tay của giai cấp tư sản nắm chính quyền và đưa xã hội vào con đường công nghiệp hoá... Banzăc phản ánh cuộc đấu

tranh sống còn giữa giai cấp quý tộc suy tàn và giai cấp tư sản đang lên ở đô thị và nông thôn và tuy về mặt chính trị, Banzăc là đảng viên chính thống, tác phẩm lớn của ông là "một bản trường hận ca than thở sự tan rã không cứu vãn được của xã hội thượng lưu..." (Ăngghen). Các nhân vật phản diện chiếm số đông trong tác phẩm của Banzăc : Bọn tham lam, hãnh tiến, lũ bất nhân, cơ hội... làm cho có nhà phê bình nhận xét "Banzăc là thiên tài của điều Ác và thông tục" (Lăngxông). Thực ra, Banzăc cũng quan tâm thể hiện các "nhân vật đức hạnh", những con người tốt và có lí tưởng trong tiểu thuyết của ông, tuy việc làm này có phần khó khăn hơn. Đó là các hình tượng người phát minh sáng tạo như Bantaxa Claex, Đavit Xêsa, những nhà tư tưởng như Lui Lămbe, những nhà cách mạng như Misen Crêchiêng ; những văn nghệ sĩ như hoạ sĩ Franhôfơ, nhạc sĩ Gămbara, nhà văn Actêzơ v.v... Ngoài ra còn gương mặt những phụ nữ cao thượng, nhân hậu như Evơ, Ơgiêni... và những con người trung hậu, có lương tri như Pôlin, Bêrênixơ... Phẩm chất của họ đối lập với xã hội tư sản tối tăm và giới hạn ở bình diện đạo đức, không đe doạ sự tồn tại của trật tự tư sản. "Con người chân chính của tương lai" Crêchiêng chưa phải là những hình tượng trung tâm của tác phẩm. Vì vậy về căn bản nội dung tác phẩm của Banzăc "vẫn gián đoạn giữa thực tại và tương lai" và đây cũng là đặc điểm phổ biến của văn học hiện thực phê phán.

Mêrimê (Prosper Mérimée, 1803 – 1870) là nhà văn viết truyện ngắn của văn học hiện thực phê phán Pháp. Xuất thân trong một gia đình nghệ sĩ và trí thức, Mêrimê được giáo dục chu đáo toàn diện. Sau khi tốt nghiệp luật khoa, ông công tác ngạch hành chính và bảo tàng khảo cổ nhưng con người nghệ sĩ trong ông đã vươn mạnh lên trên cuộc đời công chức. Ông sớm kết bạn với Xtăngđan và chịu ảnh hưởng sâu sắc của nhà văn hiện thực lớn này. Ông đã say mê nghiên cứu các nhà văn Anh như Xcôt, Sêcxpia và các nhà văn Nga như Tuôcghênhep, Puskin, Gôgôn. Năm bốn mươi tuổi, ông được bầu vào Viện Hàn lâm khảo cổ và Viện Hàn lâm Pháp. Từ năm 1829, Mêrimê đã tìm được một thể loại sáng tác thích hợp với những chủ đề của ông là truyện ngắn và truyện vừa. Những kiệt tác trong hơn hai mươi năm sáng tác của ông là : *Côlômba, Tamangô, Matêo Fancôn, Cacmen* v.v...

Mêrimê viết về con người thuộc giới thượng lưu Pháp nhằm phơi bày những tính cách nghèo nàn, phù phiếm, thói đạo đức giả và vị kỉ của họ. Ngay trong giới thượng lưu, người phụ nữ cũng là nạn nhân của sự giả dối, lừa lọc (*Hai sự hiểu lầm*). Sự tàn nhẫn núp dưới cái vỏ đạo đức giả đã cướp mất chút hạnh phúc nhỏ nhoi của con người nghèo khổ. Khinh ghét giới thượng lưu đương thời, Mêrimê đi tìm đề tài ở những xứ sở xa lạ và thể hiện những tính cách mãnh liệt, những vẻ đẹp tự nhiên hoang dã. Trong chuyện *Matêo Fancôn* (1829), Mêrimê đã mô tả tập quán và

tính cách của người dân ở đảo Corxơ, chân thật, tôn trọng danh dự. Đứa con trai duy nhất của Fancôn đã chỉ cho cảnh binh bắt một người bị truy nã khi nó không thắng được lòng tham một chiếc đồng hồ vàng. Người cha đang tâm dùng súng săn lạnh lùng trừng phạt con mình vì danh dự của gia đình. Cách kể chuyện thật súc tích, sinh động với "sự vắn tắt cực kì viên mãn" (Lăngxông). Chuyện *Côlômba* viết về những Văngdetta, sự báo thù truyền kiếp và khốc liệt ở đảo Corxơ : Cha của cô gái Côlômba là một người trung thực, dũng cảm đã bị kẻ thù ám hại ở quê nhà. Côlômba mồ côi, đau khổ, không giờ phút nào nguôi chí báo thù cha. Cô gái xinh đẹp, thông minh và dũng cảm ấy đã thuyết phục được anh tiêu diệt kẻ thù. Câu chuyện vừa trữ tình vừa hùng tráng được dẫn dắt thật khéo léo đi đến kết thúc đầy kịch tính. Truyện *Cacmen* (1845) là một đỉnh cao nghệ thuật truyện vừa của Mêrimê. Cacmen là người thợ thủ công trở thành một người Bôhêmiêng, một cô gái lang thang. Jôsê là một người lính đào ngũ trở thành tên cướp. Cacmen không tránh khỏi những thói xấu như mê tín, tàn nhẫn, tuỳ tiện. Nhưng Cacmen lại là một cô gái dũng cảm, can trường, dồi dào nghị lực, mê say mãnh liệt. Cacmen hấp dẫn vì biết tôn trọng danh dự, biết bảo vệ tự do trong cuộc sống, sẵn sàng đi đến cái chết không hề sợ hãi.

Đặc điểm truyện ngắn của Mêrimê là hết sức giản dị cô đọng với từng chi tiết được chọn lọc kĩ càng. Phong cách khô khan có vẻ lạnh lùng của ông thực ra chứa chất nhiều kịch tính và chất trữ tình sâu xa. Tác phẩm của ông làm "người ta đọc trong một giờ, người ta đọc lại trong một ngày và rồi chúng tràn ngập cả trí nhớ, buộc người ta phải ngẫm nghĩ mãi không thôi" (Emile Faguet).

Sau thất bại của Cách mạng 1848, tâm trạng bi quan nảy sinh trong tầng lớp trí thức, văn nghệ sĩ ở Pháp. Đế chế II thống trị nước Pháp phơi bày thực tế tầm thường, lừa lọc, xấu xa. Nhiều nhà văn bộc lộ thái độ hoài nghi và căm ghét thực tại dung tục. Văn học hiện thực Pháp sau năm 1848 bộc lộ những dấu hiệu của sự suy thoái. Những nhà văn tiêu biểu là : Flôbe, Đôđê, Môpaxăng.

Flôbe (Gustave Flaubert, 1821 – 1880). Cha của Flôbe là một thầy thuốc phẫu thuật. Thời gian học trung học, Flôbe mơ ước trở thành "trước hết là nghệ sĩ". Năm 1842, ông lên Pari học luật, gặp gỡ nhiều nhà văn nổi tiếng như Huygô. Năm 1844, ông bị bệnh thần kinh đột ngột, phải ngừng học luật và về ở trang ấp riêng ở Ruăng. Năm 1849 ông đi du lịch dài ngày sang nhiều nước ở phương Đông : Ai Cập, Thổ, Hi Lạp... Flôbe viết nhiều tác phẩm hiện thực ưu tú như : *Bà Bôvary, Xalambô, Sự cám dỗ của thánh Ăngtoan*... Ông vẫn tiếp tục truyền thống văn học hiện thực của Xtăngđan và Banzăc nhưng sau những biến cố năm 1848, ông chủ trương rút vào "tháp ngà" nghệ thuật với sự hoài nghi, bi quan nặng nề. Tuy nhiên tác phẩm của ông vẫn có giá trị tố cáo mạnh mẽ nền văn

minh tư sản như ông đã viết : "Sự thô bỉ là sản phẩm của thế kỉ XIX". Ông cảm thấy sự suy thoái của xã hội tư sản ; sự phá sản của tư tưởng cách mạng dân chủ tư sản nhưng ông không tìm ra được lối thoát đúng đắn. Quan điểm thẩm mĩ của Flôbe cũng thể hiện mâu thuẫn thế giới quan của ông. Một mặt ông thấy cái bình thường của cuộc sống hàng ngày là đối tượng miêu tả của nghệ thuật ; mặt khác ông lại nói về : "nghệ thuật thuần tuý, hình thức toàn mĩ" của một thứ nghệ thuật khách quan.

Bà Bôvary (1857) ra đời sau năm mươi ba tháng làm việc cật lực của tác giả, lần đầu tiên được in trong *Tạp chí Pari* năm 1856 và bị chính quyền theo dõi kiểm duyệt. Emma Bôvary là một phụ nữ xinh đẹp, trẻ trung ; không bằng lòng với số phận của mình đã cố đi tìm "một cuộc sống khác", nhưng rồi sa ngã và cuối cùng tuyệt vọng đi đến tự tử. Thực tại đớn hèn bao quanh nàng và khi muốn thay đổi quan hệ, Emma "lại thấy trong ngoại tình mọi điều vô vị của hôn nhân". Nàng luẩn quẩn không lối thoát khi thấy trên đời "mọi sự đều giả dối". Emma là sản phẩm của thực tại tầm thường mặc dù nàng không chấp nhận thực tại đó. Emma vùng vẫy muốn thoát ra khỏi cái thấp hèn nhưng rồi nàng lại bị cái thấp hèn thâm nhập trở thành bản tính của mình. Tác giả với ngòi bút hiện thực nghiêm ngặt đã mô tả quá trình sa đoạ của Emma từ cô thiếu nữ đa cảm đến người đàn bà dối trá, đắm chìm trong nhục cảm. Flôbe đã khẳng định tính chất điển hình của hình tượng Emma khi ông nói rằng những bà Bôvary tội nghiệp của ông đang khóc lóc ở hai mươi làng trên đất Pháp.

Môpaxăng (Guy de Maupassant, 1850 - 1893). Môpaxăng sinh trong một gia đình quý tộc phá sản ở Ruăng. Sau khi cha mẹ ông li dị nhau, ông sống tự do thoải mái với mẹ ở quê ngoại. Ông tốt nghiệp trung học vào loại giỏi. Năm 1870, ông nhập ngũ và tham gia cuộc chiến tranh Pháp - Phổ. Năm 1871 ông về Pari, làm viên chức bộ hải quân và sau đó, từ năm 1878 ở Bộ Giáo dục. Được sự dìu dắt của Flôbe, bạn thân thời niên thiếu của mẹ ông, Môpaxăng bắt đầu tập viết văn. Tác giả *Bà Bôvary* thường chỉ dẫn cho ông một số nguyên tắc của nghề văn : phải tiếp xúc với thực tại và tìm hiểu điều gì chưa ai nói đến ; cần coi thường sự khoa trương và những định kiến tư sản ; cần biết kiên trì và độc đáo trong nghề văn. Trong bảy năm, Môpaxăng thường làm thơ hoặc viết một số vở kịch ngắn. Flôbe thường giúp đỡ sửa chữa cho Môpaxăng và khích lệ tài năng của ông. Năm 1880, ông thực sự nổi tiếng với truyện ngắn *Viên mỡ bò*. Từ đó ông quyết định thôi nghề viên chức và chuyển hẳn sang nghề văn. Năm 1885, ông mắc bệnh thần kinh và đến năm 1893, ông từ trần trong một nhà thương điên ở Pari.

Sáng tác của Môpaxăng gồm hơn ba trăm truyện ngắn và sáu tiểu thuyết. Những truyện ngắn nổi tiếng như : *Nhà Teliê* (1881), *Cô Fifi* (1882),

Chị em Rudôli (1884), *Truyện ngày và đêm* (1885), *Cây hoa hồng và bà Huxông* (1888)... Những tiểu thuyết xuất sắc như *Một cuộc đời* (1883), *Anh bạn diễn trai* (1885), *Đỉnh Ôriôn* (1887), *Pie và Jăng* (1888)... Đề tài các truyện ngắn của Môpaxăng rất phong phú, từ sự quan sát cuộc sống bình thường của tầng lớp trung lưu, dân nghèo ở thành thị và nông thôn, tác giả phản ánh những dục vọng chạy theo danh lợi, đồng tiền, những hành vi xấu xa tội lỗi gây nên những tấn kịch trong gia đình (*Món gia tài, Chú Juylơ tôi, Ngoài khơi*...). Mặt khác trong một số truyện, tác giả đã thể hiện những tình cảm lành mạnh, trong sáng như tình hữu ái, thuỷ chung của người lao động (*Người đàn bà làm nghề độn ghế, Trở về*...), tình yêu nước sâu xa của những người bình thường (*Viên mõ bò, Ông cụ Nilông, Đôi bạn*...). Trong một số tác phẩm của Môpaxăng bắt đầu có những yếu tố bi quan về thân phận con người hoặc yếu tố tự nhiên chủ nghĩa. Ông phủ nhận chúa trời "dốt nát, chẳng hiểu ý nghĩa việc làm gì ở đời" ; ông mất mát niềm tin ở con người : "Chúng ta chẳng biết gì cả, chúng ta không dự đoán được gì cả, chúng ta cũng chẳng tưởng tượng được ra điều gì". Vì vậy mà nỗi lo âu khắc khoải của con người hiện lên rõ nét trong một số truyện của ông vào thời kì cuối đời (*Sự sợ hãi, Horla*).

Môpaxăng là một nhà văn hiện thực tiêu biểu của giai đoạn văn học hiện thực phê phán Pháp sau năm 1848.

Nhìn chung văn học hiện thực phê phán Pháp thế kỉ XIX đã được Mac và Ăngghen đánh giá cao, nhất là về giá trị nhận thức xã hội giống như văn học hiện thực của nước Anh. Giới nghiên cứu cũng đã nêu lên những điểm khác biệt của văn học hiện thực Pháp thế kỉ XIX như : "Trong chủ nghĩa hiện thực Pháp, sự hư hỏng của con người được trình bày như là sự bộc lộ trực tiếp *bản chất sinh vật*, được khẳng định như là bản tính tự nhiên cố hữu của nó.

Sự khẳng định cá nhân chung quy là sự đấu tranh của cá nhân với toàn bộ xã hội. Trong chủ nghĩa hiện thực Pháp, do ảnh hưởng của tinh thần khoa học, đòi hỏi về *tính khách quan* trong sự quan sát thế giới xung quanh được đưa tới mức tối đa, sức thuyết phục của tác phẩm trước hết là tính chân thực của sự nhận thức (Theo tạp chí *Nghệ thuật*, số 1-1979, Maxcơva).

5. VĂN HỌC CÔNG XÃ PARI

Từ sau Cách mạng tháng Sáu 1848, cuộc đấu tranh giai cấp giữa tư sản và vô sản ở Pháp càng diễn ra gay gắt. Năm 1851, Lui Bônapac làm cuộc đảo chính ngày 2 tháng XII khai sinh Đế chế II. Hai mươi năm sau, Đế chế II sụp đổ sau khi thất bại trong cuộc chiến tranh Pháp - Phổ. Đế chế II thối nát và ách áp bức nặng nề của giai cấp tư sản là nguyên nhân trực tiếp cuộc nổi dậy của nhân dân lao động Pari năm 1871. "Đế chế là hình thức vô lại nhất, đồng thời là hình thức tồi tệ nhất của xã

hội tư bản nô dịch lao động" (Mac). Từ tháng IX năm 1870 đến tháng III năm 1871 đã diễn ra cuộc xung đột phức tạp giữa chính phủ Cộng hoà tư sản và nhân dân lao động Pari vũ trang, đứng đầu là giai cấp vô sản. "Sáng ngày 18 tháng III Pari được đánh thức bằng tiếng reo hò vang dội : Công xã muôn năm !" (Mac). Lần đầu tiên trong lịch sử nhân loại, giai cấp vô sản làm chủ một thủ đô. Ngày 28 tháng III Hội đồng Công xã được thành lập. Các chính sách mới của chính quyền cách mạng được ban hành. Cuộc chiến đấu ác liệt đã diễn ra giữa Công xã và bọn phản động Vecxay. Sau 72 ngày tồn tại, Công xã thất bại ; những chiến sĩ Công xã bị thế lực tư sản phục thù đàn áp đẫm máu.

Cuộc đấu tranh anh dũng của nhân dân lao động Pháp, thắng lợi và thất bại của Công xã Pari làm hình thành một nền văn học mới, văn học tiên phong trong nửa sau thế kỉ XIX ở nước Pháp. Những nhà văn, nhà thơ Công xã là những chiến sĩ kiên cường, bất khuất của Công xã Pari : Ơgien Pôchiê, Luizơ Misen, Juylơ Valex, Jăng Baptixtơ, Clêmăng, Clôvix Huygơ...

Văn học Công xã Pari bao gồm những tác phẩm thơ, văn của các chiến sĩ Công xã sáng tác trước và sau khi Công xã được thành lập. Mười năm sau khi Công xã thất bại, vẫn còn nhiều tác phẩm của một số nhà văn viết về Công xã Pari và cuộc đấu tranh của nhân dân lao động Pháp. Ngoài ra cũng phải kể đến một số tác phẩm của các nhà văn tiến bộ đương thời có cảm tình với Công xã đã viết để ca ngợi Công xã như : Huygô, Rembô, Veclen.

Các nhà văn, nhà thơ Công xã đã sáng tác từ trước ngày 18.III.1871. Nhiều nhà thơ sáng tác từ thời kì Đế chế II trong cuộc đấu tranh vì tự do, dân chủ, hoà bình (bài thơ *Biểu tình đòi hoà bình* của Luizơ Misen), trong cuộc đấu tranh chống bọn xâm lược Phổ và bọn bán nước (bài thơ *Đồi Pari lấy bí tết* của Emilơ Đơru, bài *Pari hãy chiến đấu* của Ơgien Pôchiê). Những tác phẩm đó đã thể hiện tinh thần yêu nước gắn liền với lí tưởng xã hội chủ nghĩa. Đến thời kì 72 ngày Công xã, vừa chiến đấu vừa bảo vệ Công xã, vừa sáng tác, các nhà văn, nhà thơ đã đăng bài trên các báo hằng ngày hoặc đọc ở những nơi công cộng. Nội dung văn thơ phong phú, sâu sắc và có giá trị chiến đấu cao. Pôchiê sáng tác bài thơ *Quốc tế* (Internationale) bất hủ. Bài thơ kêu gọi "đoàn quân nô lệ" vùng lên lật đổ chế độ tư bản, chỉ ra sức mạnh của người lao động phải tự giải phóng mình, yêu cầu đập tan Nhà nước tư sản, thiết lập Nhà nước mới, kêu gọi binh lính phản chiến, đoàn kết liên minh công nông. Mở đầu và kết thúc bài thơ là điệp khúc khẳng định "quốc tế cộng sản sẽ là xã hội tương lai". Nhiều bài thơ được sáng tác trong nhà tù của Clôvix Huygơ, Luizơ Misen (*Chúng tôi ca hát gì trong nhà tù* của Huygơ, *Hoa cẩm chướng, Thất bại* của Misen...) thể hiện tinh thần cách mạng kiên định và niềm tin tưởng vững chắc vào tương lai. Mười năm sau ngày Công xã thất bại, các nhà thơ viết về kỉ niệm Công xã, lên án bọn khủng

bố tàn bạo (*Công xã Pari, Ở chỗ này Công xã đã đi qua* của Pôchiê, *Bài ca người tù* của Misen, *Tuần lễ đẫm máu* của Clêmăng...) và đòi ân xá những người Công xã. Ngoài thơ ca, nhà văn Juylơ Valex đã viết tiểu thuyết *Jăc Vanhtơra* gồm ba tập : *Chú bé, Cậu tú, Người khởi nghĩa*. Trên nền của những sự kiện từ Đế chế II đến Công xã Pari, Valex đã viết về cuộc đời của nhân vật Vanhtơra : một chú bé yêu tự do bị những người thân ngu muội giày xéo, bị xã hội khinh rẻ ; một cậu tú sớm có bản lĩnh bị cái chế độ con buôn hèn hạ ném ra ngoài lề xã hội, một người khởi nghĩa sống những ngày cách mạng hào hùng, vẻ vang. Vanhtơra là một nhân vật khoẻ, tự tin, gan góc, ngang tàng, đôi khi gây ấn tượng nổi loạn cuồng nhiệt, là một kiểu nhân vật mới của văn học cách mạng.

Văn học Công xã Pari đã phác hoạ con người của thời đại cách mạng vô sản. Đó là con người hướng đến lí tưởng xây dựng một xã hội mới không còn có áp bức, bóc lột và bất công sau khi lật đổ sự thống trị của giai cấp tư sản. Trong văn thơ Công xã hiện lên rõ nét người chiến sĩ Cách mạng hận thù giai cấp tư sản "bất lương", "phản bội", người chiến sĩ hi sinh cuộc sống cho lí tưởng xã hội chủ nghĩa. Họ chiến đấu dũng cảm ngoài chiến trường, họ chiến đấu thầm lặng trong nhà tù với tất cả niềm tin mãnh liệt vào thắng lợi của giai cấp vô sản. Văn thơ Công xã ra đời trong cuộc chiến đấu quyết liệt và bền bỉ với kẻ thù, đi thẳng đến một công chúng mới là những người công nhân, nông dân, những người lao động bình thường nên có sức mạnh lạ lùng. Cái đẹp của nhân vật mới ở đây là sự hoà hợp giữa lí trí và nhiệt tình, giữa ước mơ và thực tiễn. Nó khẳng định sự diệt vong tất yếu của giai cấp tư sản và vai trò lịch sử của những người lao động sẽ làm chủ cuộc đời mình.

Văn học Công xã Pari là văn học cách mạng trong kho tàng văn học vô sản, văn học xã hội chủ nghĩa. Dưới ánh sáng của thế giới quan mới của giai cấp vô sản, của chủ nghĩa Mac, các nhà văn từ cuộc chiến đấu vĩ đại, với tất cả nhiệt tình cách mạng đã viết những áng văn, bài thơ bất hủ. Họ đã tiếp thu truyền thống văn học cách mạng của nước Pháp từ đầu thế kỉ, họ đã tiếp nhận những thành tựu của chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ và chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỉ XIX trong quá trình sáng tác. Quan điểm nghệ thuật của các tác giả Công xã là quan điểm nghệ thuật tiên tiến : nghệ thuật cần phản ánh chân thực cuộc sống thực tại, phải có tác dụng giáo dục giai cấp vô sản và nhân dân lao động trong cuộc đấu tranh. Phương pháp sáng tác của các tác giả Công xã Pari là phương pháp lãng mạn kết hợp với phương pháp hiện thực. Hai yếu tố nghệ thuật hiện thực và lãng mạn được khai thác với dung lượng, bút pháp và phong cách khác nhau trên một cơ sở chung là lí tưởng cách mạng vô sản. Thời bấy giờ các nhà văn chưa có đủ điều kiện về phương diện nhận thức, kinh nghiệm và thời gian để hình thành một phương pháp sáng tác mới hoàn thiện là phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Văn học Công xã Pari là một bộ phận quan trọng của văn học cách mạng nói riêng và gia tài văn học Pháp nói chung. Nó thực sự góp phần mở đầu văn học cách mạng hiện đại của châu Âu và thế giới.

6. TRƯỜNG PHÁI PACNAXƠ, CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG, CHỦ NGHĨA TỰ NHIÊN

Vào thời điểm 1848, tính chất cách mạng của giai cấp tư sản Pháp chấm dứt. Đến những năm 60, chủ nghĩa tư bản Pháp chuẩn bị bước sang giai đoạn đế quốc chủ nghĩa. Hệ tư tưởng tư sản suy thoái được thể hiện qua nhiều lí thuyết duy tâm, siêu hình mệnh danh là khoa học như lí thuyết về lịch sử của Fuyxten đơ Culăngiơ : "Lịch sử không phải là một nghệ thuật mà là một khoa học thuần tuý, nó đòi hỏi một sự khách quan và vô tư hoàn toàn. Nhà sử học xuất sắc là người sẽ trừu tượng hoá bản thân". Lí thuyết thực chứng của Ippôlit Ten nêu lên "thiên tài nhà văn được quyết định bởi một khả năng chủ đạo, là một thứ máy móc tạo nên tác phẩm". Ten nhấn mạnh tầm quan trọng của nòi giống, môi trường, thời điểm có tính chất vật chất.

Trường phái thơ ca *Pacnaxơ* ra đời năm 1852 ở Pháp với các nhà thơ Têôphin Gôchiê, Lơcôngtơ đơ Lilơ, Têôđo đơ Băngvin, Jôzê Maria đơ Hêrôđia... Họ đưa ra lí thuyết nghệ thuật thuần tuý năm 1866. Lơcôngtơ đơ Lilơ là bậc thầy của trường phái này với những tập thơ *Thơ cổ đại, Thơ hoang dã* lấy đề tài từ thời cổ Hi Lạp và Ấn Độ. Quay lưng với thực tại xã hội, Lilơ nói về bí mật của thế giới nội tâm, sùng bái vẻ đẹp lịch sử, cổ xưa, ngoại lai. Ông muốn kết hợp "Nghệ thuật với khoa học lâu nay tách rời nhau, nay cần thống nhất chặt chẽ, cần hoà tan vào nhau". Năm 1866 tuyển tập của ba mươi bảy nhà thơ ra đời nhan đề *Pacnaxơ đương đại*, đề xướng việc sùng bái hình thức thuần tuý. Họ kế thừa những luận điểm của Gôchiê : "Thơ ca chỉ nên quan tâm đến cái Đẹp", không nên quan tâm việc phục vụ lợi ích con người, phục vụ một lí tưởng, nghệ thuật không phải là một phương tiện mà là một mục đích tự thân. Cái đẹp phải là sự chiếm lĩnh hình thức thuần tuý. Gôchiê tuyên bố noi theo gương của nhà văn Gơt thời gian ở Vaima "đã làm thinh với tiếng súng gầm tàn nhẫn và thờ ơ với cuồng phong đập vào cửa kính" ! Các trường phái Nghệ thuật vị nghệ thuật và Pacnaxơ dần dần quay lưng lại với thực tại xã hội, chìm đắm trong cái đẹp thuần tuý. Thực ra nội dung thơ ca của họ đã bộc lộ sự chán chường, bi quan trước hiện thực xã hội đương thời.

Chủ nghĩa tượng trưng tiếp tục thể hiện những sắc thái của tư tưởng bi quan, lo âu trước những biến cố nửa sau thế kỉ XIX bằng bút pháp tượng trưng của các nhà thơ nổi tiếng Bôđơle, Rembô và Veclen, Giêra đơ Necvan, Malacmê... Các nhà thơ tượng trưng chống lại những truyền thống của chủ nghĩa lãng mạn và lí thuyết của trường phái Pacnaxơ và

để ra phong cách biểu hiện độc đáo của họ. Bôđơle (Baudelaire, 1821 – 1867) cảm thấy chán ghét thế giới tư bản và mang một nỗi buồn sâu sắc, luôn luôn bị ám ảnh bởi tuổi già và cái chết. Những tập thơ tiêu biểu là *Nỗi u buồn Pari* (1869), *Tim ta trần trụi* (1864) và đặc biệt là tập thơ *Những bông hoa Ác* (Fleurs du Mal, 1857). Trong một bức thư gửi cho bạn năm 1866, ông viết : "Sự nhất quán chân thực của *Những bông hoa Ác* là ở sự chân thành đau đớn của nhà thơ, được thể hiện trọn vẹn trong đó. Cần phải nói với anh rằng trong cuốn sách dữ dội này, tôi đã gởi vào đó tất cả tư tưởng của tôi, tất cả tấm lòng tôi, tất cả tôn giáo của tôi, tất cả sự hận thù của tôi...". Tác phẩm làm chấn động dư luận, bị toà kết án. Lần đầu tiên trong văn học, một nhà thơ thi vị hoá cái xấu, điều ác, nỗi đau. Tác phẩm phản ánh nỗi cô đơn và những tình cảm suy đồi của con người trong thế giới tư bản hiện đại. Bôđơle thường dùng tượng trưng bằng một hình ảnh kết hợp với một ý tưởng cô đọng trong bài thơ. Ví như trong bài thơ *Chim hải âu*, hình ảnh con chim hải âu gãy cánh đứng trên boong tàu là tượng trưng cho nỗi khốn cùng của nhà thơ trong cuộc sống. Trong bài thơ *Tương giao*, Bôđơle nói đến các hình thức muôn vẻ của tự nhiên là những tượng trưng của thực tại sâu xa và bí ẩn. "Những mùi hương, những màu sắc và những thanh âm tự đáp lại nhau".

Rembô (Arthur Rimbaud, 1854 – 1891) là nhà thơ tượng trưng tiếp bước Bôđơle. Lớn lên ông sớm biết ghê sợ thực tại tư sản đớn hèn và căm ghét dai dẳng thái độ nhẫn nhục phục tùng xã hội. Vì vậy tuy không hiểu biết ý nghĩa của Công xã Pari, ông tỏ cảm tình với những người bất phục tùng đã vùng dậy : "Những cơn giận dữ điên cuồng đã thúc đẩy tôi vào chiến trận của Pari, ở đó bao nhiêu người lao động ngã xuống...". Nhiều bài thơ của ông viết từ tháng Chín 1870 đến tháng Năm 1871 để lại ấn tượng mạnh mẽ về sự nổi loạn. Nhưng tình cảm và trí tuệ của ông lại hướng theo một thứ chủ nghĩa hư vô khi ông phủ nhận tất cả. Rồi ông khát vọng một thế giới xa lạ để bớt nỗi thất vọng trong cuộc đời. Tác phẩm *Con tàu say* (Le bateau ivre, 1871) đã mô tả một cách tượng trưng đoàn người gan dạ ra đi khám phá thế giới. Từ bài thơ đó, nhà thơ Veclen đồng điệu đã đến kết bạn với Rembô. Rembô viết *Một mùa ở địa ngục* (1873). Địa ngục là những điều nhơ bẩn, những ảo tưởng trong "một mùa qua cùng với bạn Veclen". Nhà thơ tố cáo tất cả, khinh ghét và ghê sợ tất cả : đạo đức, nghề nghiệp, nổi loạn, tội ác v.v... (bài *Máu xấu*). Nhà thơ tưởng tượng những cuộc tra khảo dưới địa ngục "Tôi chết khát, tôi ngột thở, tôi không thể kêu lên. Đó là địa ngục. Hãy xem kìa, ngọn lửa bùng lên ! Tôi phải đốt cháy. Hãy đi đi, quỷ sứ !" (*Đêm địa ngục*).

Chủ nghĩa tự nhiên là một trào lưu văn học ở Pháp từ những năm 60 thế kỉ XIX. Những dấu hiệu tự nhiên chủ nghĩa đã xuất hiện trong một số tiểu thuyết hiện thực của Flôbe khi ông chịu ảnh hưởng chủ nghĩa thực chứng và muốn áp dụng vào văn học những nguyên tắc và phương

pháp của sinh học. Flôbe tuyên bố "Nghệ thuật lớn là có tính chất khoa học và phi ngã". Những nhà văn tự nhiên chủ nghĩa ở Pháp là hai anh em Gôngcua và Êmin Zôla.

Hai anh em Gôngcua (Edmond và Jules de Goncourt) thời gian từ 1860 đến 1867 đã viết chung một số tiểu thuyết như *Saclơ Đơmali* (1860), *Chị Philômen* (1861), *Manet Xalômông* (1867), *Bà Giecvezơ* (1869). Juylơ đơ Gôngcua chết sớm và Etmông đơ Gôngcua tiếp tục sáng tác *Cô gái Êliza* (1877), *Anh em Zemgannô* (1879). Bắt đầu viết văn, anh em Gôngcua nghĩ rằng cần phải miêu tả "cuộc sống thật" và kể về hiện tại giống như các nhà sử học kể về quá khứ. Họ thu thập tỉ mỉ các tài liệu và ghi chép cẩn thận "theo tự nhiên" về ngoại ô và các khu phố Pari. Họ viết về các "giai cấp thấp hèn", về các trường hợp bệnh tật, những đề tài "làm rung dây thần kinh và chảy máu tim". Etmông đơ Gôngcua viết : "Tất cả tác phẩm của chúng tôi dựa trên bệnh thần kinh". *Chị Philômen* là một câu chuyện của bệnh viện ở Ruăng, *Giecmini Laxectơ* là sự phân tích bệnh uỷ hoàng. Văn phong của họ rất độc đáo và trau chuốt mà họ gọi là "lối hành văn nghệ thuật".

Zôla (Émile Zola, 1840 - 1902) là nhà văn đứng đầu trường phái tự nhiên chủ nghĩa nhưng tác phẩm lại là sự xâm nhập, xen kẽ giữa những yếu tố tự nhiên và hiện thực chủ nghĩa. Cha của Zôla là một kĩ sư người gốc Italia, mẹ là người Pháp. Mồ côi cha từ năm lên bảy tuổi, Zôla sống với mẹ ở Anpơ, miền nam nước Pháp và sau này học hết trung học ở Pari. Thi trượt tú tài, Zôla buộc phải đi làm kiếm sống. Ông làm nhân viên ở các kho cảng rồi làm thư kí nhà xuất bản Haset. Ông bắt đầu viết báo năm 1865. Làm việc biên soạn giới thiệu sách ở nhà xuất bản, ông có điều kiện đọc nhiều sách để trau dồi kiến thức và tiếp xúc với tư tưởng "thực chứng và khoa học". Tác phẩm đầu tiên *Truyện kể cho Ninông* (1864) và *Lời tâm sự của Clôđ* (1865) còn có tính chất lãng mạn.

Sau đó Zôla viết một số tác phẩm lí luận và tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa : *Định nghĩa về tiểu thuyết* (1866), *Têrezơ Racanh* (1867), *Madơlen Fêra* (1868). Zôla dự định tập hợp một hệ thống tiểu thuyết dưới nhan đề chung : *Gia đình Rugông Macca, lịch sử tự nhiên và xã hội của một gia đình dưới thời Đế chế II.* Ông dựng lên thế giới hơn một ngàn nhân vật và miêu tả cuộc sống tỉnh lị sau ngày đảo chính (*Thời vận của gia đình Rugông*, 1871) ; giới tu hành (*Lỗi của linh mục Murê*, 1875), sinh hoạt triều đình (*Ngài Ơgien Rugông*, (1876) v.v... Năm 1877, tiểu thuyết *Quán rượu* mô tả giới thợ thuyền sa đoạ vì rượu chè. Nhiều nhà văn trẻ theo khuynh hướng tự nhiên như Pôn Alêcxi, Hăngri Xêa, Huyxman... thường nhóm họp ở biệt thự Mêđăng của Zôla ở gần Pari. Một số tác phẩm của nhóm in thành tập *Những buổi tối ở Mêđăng* (1880). Zôla tiếp tục viết nhiều tác phẩm hoàn thành bộ *Gia đình Rugông Macca* như :

Một trang tình yêu (1881), *Giecminan* (1885), *Đất* (1887), *Con vật người* (1890), *Tiền* (1891), *Bác sĩ Paxcan* (1893).

Về lí luận, Zôla cho rằng cần đưa khoa học tự nhiên vào nghệ thuật ; ông muốn ứng dụng những phương pháp của khoa học thực nghiệm vào tiểu thuyết. Tiếp thu những luận điểm triết lí của Ten, ông cho rằng những tình cảm, những tính cách của con người đều bị những quy luật chi phối, nhất là quy luật di truyền, cũng giống như quy luật trong sinh học. Tiểu thuyết trở nên một bộ phận của lịch sử tự nhiên và của y học. Giống như các khoa học đó, nó phải sử dụng hai phương pháp : sự quan sát "các hiện tượng tự nhiên" và sự thực nghiệm trong các hoàn cảnh và môi trường khác nhau ở đó các nhân vật hình thành và soi sáng "cái cơ chế của những sự kiện". Zôla viết : "Tôi đã sử dụng trong tác phẩm của tôi lí luận của Ten về tính di truyền và môi trường, tôi đã áp dụng lí luận trong tiểu thuyết". Lí luận văn học của Zôla bộc lộ mâu thuẫn tư tưởng phức tạp của ông : Những luận điểm tự nhiên chủ nghĩa xen kẽ với những luận điểm hiện thực chủ nghĩa. Ví dụ : "*Khoa học* thâm nhập địa hạt của nhà tiểu thuyết, chúng tôi là những nhà phân tích con người trong *hoạt động cá nhân và xã hội của nó*... con người không đơn độc, nó sống trong một xã hội, trong một *môi trường xã hội* và từ đó với các nhà tiểu thuyết chúng ta, môi trường xã hội này luôn làm *biến đổi các hiện tượng*". Như vậy về mặt nhận thức, mặc dù Zôla muốn nhấn mạnh những quy luật tự nhiên, môi trường tự nhiên đối với con người theo quyết định luận, nhưng ông lại không thể bỏ qua thực tế con người xã hội sống trong môi trường xã hội. Ông đã thu thập các sự kiện tự nhiên và xã hội một cách khách quan, ông đã lăn lộn trong thực tế để sống và viết. Ông đã chứng kiến những biến cố cách mạng lớn lao và cả những thành tựu khoa học xuất sắc của thế kỉ. Ông vừa đọc Mac và Đacuyn, vừa kế thừa truyền thống hiện thực của Banzăc. Mâu thuẫn tư tưởng của Zôla đã chi phối việc xây dựng bộ tiểu thuyết *Gia đình Rugông Macca* trong hai mươi năm. Nhan đề phụ của bộ tiểu thuyết cũng nói lên điều đó : *Lịch sử tự nhiên và xã hội của một gia đình dưới thời Đế chế II.* Chất lượng hiện thực và những yếu tố tự nhiên chủ nghĩa của các tiểu thuyết cũng không đều nhau. Zôla đã nêu rõ hai mục đích của công trình : dựa trên những phát hiện mới về sinh học, theo dõi tác động của quy luật di truyền đối với các thành viên của cùng một gia đình đồng thời nghiên cứu cuộc sống xã hội Pháp thời Đế chế II.

Gia đình Rugông Macca gồm có năm thế hệ kế tiếp nhau trong vòng một thế kỉ bị bệnh tật di truyền huỷ hoại, sản sinh nhiều người mắc chứng bệnh thần kinh hoặc chạy theo bản năng sa đoạ... Cây gia hệ của dòng họ Rugông Macca là : "một cây tượng trưng có những cành xoè ra, phân nhánh nhỏ, năm hàng lá lớn ; mỗi lá mang một tên người, một tiểu sử, một trường hợp di truyền, được ghi bằng nét chữ nhỏ". Năm thế hệ trong vòng một thế kỉ từ năm 1768 đến năm 1874 đó là :

1. Adêlait Fucco sinh năm 1768 lấy người làm vườn Rugông khoẻ mạnh sinh một con trai là Pie ; sau khi Rugông chết, Fucco lấy Macca, một người nghiện rượu sinh được hai con : trai là Ăngtoan và gái là Uôcxun.

2. Pie Rugông khoẻ bình thường. Ăngtoan nghiện rượu, Uôcxun bị lao phổi.

3. Có mười một người, bốn người mắc bệnh.

4. Bảy gia đình gồm mười ba người có chín người ốm đau và bệnh thần kinh.

5. Bốn con trai, ba người chết non. Chỉ còn một đứa con của bác sĩ Paxcan Rugông ra đời năm 1874.

Tính chất tự nhiên chủ nghĩa của bộ tiểu thuyết này thể hiện ở yếu tố di truyền về sức khoẻ và bệnh tật qua năm thế hệ. Tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa là một trường hợp thực nghiệm của y học, qua đó khoa học sẽ hiểu thấu các quy luật di truyền, sẽ chữa khỏi bệnh tật và cải biến giống người. Đó cũng là lòng tin của Zôla ở tự nhiên và bước tiến của khoa học.

Mặt khác Zôla cũng đã mô tả sự sa đoạ hoặc bệnh tật của nhiều thành viên trong gia đình đó là do những điều kiện xã hội, hoàn cảnh sinh sống rõ hơn là do di truyền. Qua các thành viên trong gia đình đó, tác giả mô tả được nhiều điển hình của các từng lớp xã hội khác nhau. Ví dụ nhân vật Pie Rugông thành đạt nhanh nhờ đứng về phía Lui Bônapac sau cuộc đảo chính ; nhân vật Ơgien Rugông là tên tư sản xảo quyệt leo đến chức bộ trưởng ; nhân vật Ariatit lao vào âm mưu kinh doanh gian lận v.v...

Zôla đã mô tả giai cấp công nhân ngày càng đông đảo, bị bóc lột nặng nề, vùng dậy đấu tranh (*Giecminan*, 1885). Tác phẩm này phản ánh sự phát triển của một công ti than tại miền bắc nước Pháp qua mấy đời làm giàu của chủ mỏ Grêgoa ; cảnh sống cơ cực của công nhân mỏ điển hình là gia đình ông bà Mahơ ; cuộc đình công dài ngày của công nhân dưới sự lãnh đạo của một tổ chức công đoàn mà tư tưởng chưa được thống nhất (tư tưởng Mac hoà hợp với tư tưởng Đacuyn của nhân vật Êchiên Lăngchiê ; tư tưởng vô chính phủ của Xuvarin) ; chính quyền tư sản đã sử dụng lực lượng cảnh sát và quân đội để đàn áp dã man những người đình công. Trong tác phẩm này còn một số yếu tố tự nhiên chủ nghĩa như hành động của công nhân là do sự thôi thúc của "cái bụng", của bản năng và sự đói khát nhiều hơn là do chính trị. Mặc dù vậy, *Giecminan* vẫn là một tác phẩm hiện thực xuất sắc của văn học hiện thực Pháp cuối thế kỉ XIX viết về đề tài công nhân. Zôla còn phơi bày những vết thương xã hội do công việc lao lực nặng nề như nạn nghiện ngập của thợ thuyền trong tiểu thuyết *Quán rượu* (1877), những tội ác man rợ của chủ nghĩa tư bản xâm nhập nông thôn Pháp trong tiểu thuyết

Đất (1877), sự lừa bịp của các tu sĩ đạo Thiên Chúa dùng phép lạ chữa cho bệnh nhân trong tiểu thuyết *Luócdơ* (1894).

Năm 1898, Zôla đã dũng cảm lên tiếng tố cáo vụ án Đrâyfuyx một sĩ quan Do Thái bị bắt oan. Bức thư nổi tiếng *Tôi lên án* của ông làm chấn động dư luận châu Âu. Sự quan tâm đến hoạt động xã hội đó góp phần lí giải giá trị hiện thực nhiều tác phẩm của ông. Cuối thế kỉ XIX tình hình văn học ở Pháp ngày càng phân hoá. Trường hợp Êmin Zôla chuyển biến từ một nhà lí luận và nhà văn tự nhiên chủ nghĩa thành nhà văn hiện thực, chứng tỏ ảnh hưởng quyết định và thắng lợi tất yếu của các dòng văn học hiện thực và cách mạng trong tương lai.

III - VĂN HỌC ĐỨC

1. CÁCH MẠNG, PHẢN CÁCH MẠNG VÀ SỰ THỐNG NHẤT NƯỚC ĐỨC TRONG THẾ KỈ XIX

Năm 1814 sau khi Napôlêông bị lật đổ, vua và thủ lĩnh các nước châu Âu họp ở Viên để vạch lại bản đồ châu Âu có lợi cho những nước thắng trận. Nhiều bang của nước Đức còn theo chế độ quân chủ phân chia đẳng cấp từ thời trung đại. Giai cấp địa chủ quý tộc kìm hãm sự phát triển của chủ nghĩa tư bản trong nước. Hai bang Phổ và Áo mạnh nhất ở Đức. Cách mạng tư sản sắp nổ ra để thống nhất nước Đức bị chia cắt thành ba mươi sáu bang. Chế độ nông nô ở một số bang đã bị thủ tiêu một phần trong thời kì chiến tranh với Pháp khi thi hành bộ Dân luật của Pháp ở đây. Năm 1834, các bang lập ra một liên minh thuế quan tạo điều kiện cho việc xây dựng đường sắt phát triển công nghiệp. Do sự tiến bộ của đại công nghiệp và việc nhập cảng các sản phẩm của nước Anh mà đời sống của công nhân ngày càng nghèo khổ. Hàng nghìn thợ dệt và người lao động đã khởi nghĩa năm 1844 ở thành phố Xilêzi. Quân đội đã đàn áp đẫm máu nghĩa quân.

Giai cấp tư sản ở nước Đức thế kỉ XIX không có tính chất cách mạng như giai cấp tư sản Pháp cuối thế kỉ XVIII. Trong lúc đó giai cấp công nhân Đức đã trưởng thành và bước lên vũ đài chính trị. Giai cấp tư sản Đức thoả hiệp với bọn địa chủ quý tộc để chống lại nhân dân lao động. Những cuộc biểu tình ở Beclin tháng Ba năm 1848 mở đầu cuộc cách mạng ở Phổ. Vua Phổ Guyôm ra lệnh bắn vào quần chúng biểu tình. Công nhân đứng hàng đầu khi cuộc chiến đấu diễn ra quyết liệt. Vua phải nhượng bộ. Giai cấp tư sản Đức đã lợi dụng thắng lợi khi vua chỉ định thành lập một nội các tự do. Nghị viện Franfuôc được thành lập với đa số đại biểu là tư sản cấu kết với quý tộc. Năm 1849, nghị viện Franfuôc

đã thảo ra một hiến pháp cho toàn bộ nước Đức. Giai cấp tư sản Đức lại bầu vua Phổ làm hoàng đế và cuộc cách mạng ở Đức thất bại vì sự phản bội nhân dân của giai cấp tư sản.

Từ thế kỉ XVIII, nước Đức, như Ăngghen đã nhận định, là "một khối sinh động duy nhất những thối nát, những tàn tích ghê tởm". Đến thế kỉ XIX nước Đức đã có những tiến bộ nhất định tuy còn chậm chạp. Sự yếu đuối của giai cấp tư sản phản ánh trong thái độ đấu tranh rụt rè của các nhà Ánh sáng Đức chỉ thực hiện khuynh hướng cách mạng của thời đại ở các lĩnh vực mĩ học, văn học... Mãi đến giữa thế kỉ XIX cách mạng tư sản ở Đức mới diễn ra năm 1848 nhưng rồi bị các thế lực phong kiến đàn áp. Mac và Ăngghen đã có một thái độ đúng đắn đối với vấn đề cách mạng và vấn đề thống nhất nước Đức. Mac đề ra nhiệm vụ cơ bản là lật đổ các chính phủ phong kiến và lập một nước cộng hoà thống nhất gồm các bang của nước Đức. Sau Cách mạng 1848, cuộc cách mạng công nghiệp ở Đức mới bắt đầu. Ở Xăcxơ và các tỉnh của Phổ ở vùng sông Ranh, công nghiệp lại phát triển nhanh hơn ở Pháp tạo điều kiện cho sự thống nhất nước Đức. Những năm 1850 đến 1870, tín dụng và ngân hàng phát triển, giai cấp tư sản Đức chạy đua làm giàu và bóc lột quần chúng lao động.

Văn học Đức thế kỉ XIX kế thừa truyền thống văn học Ánh sáng và phản ánh trung thành tình trạng xã hội Đức trước và sau cách mạng tư sản Đức.

2. VĂN HỌC LÃNG MẠN

Do hoàn cảnh nước Đức phân chia thành nhiều bang, nhiều công quốc nhỏ bé và cho mãi đến những năm hai mươi của thế kỉ XIX vẫn chưa có phong trào dân chủ tư sản nên khác một số nước ở Tây Âu, văn học lãng mạn Đức nhìn chung có nhiều yếu tố bảo thủ, tiêu cực. Triết học cổ điển Đức đặc biệt là chủ nghĩa duy tâm đã ảnh hưởng sâu sắc đến văn học lãng mạn. Tách rời thực tại, phát huy trí tưởng tượng, lấy ý niệm làm nguồn cảm hứng, văn học lãng mạn đã dựa theo triết học siêu hình cho rằng vũ trụ là sự sáng tạo của tinh thần. Theo Fictơ, không có gì tồn tại thực ngoài *cái tôi suy tưởng*. Tư tưởng là một sản phẩm của ý chí, cho nên nó là một hoạt động. Selinh thì đồng nhất tư tưởng và thế giới, cái *tôi* và cái *không phải là tôi*, cả hai nảy sinh từ một nguồn : tồn tại tuyệt đối ; theo ông thì tình cảm thẩm mĩ là sợi dây liên hệ giữa tự nhiên và ý thức con người... Nhà siêu hình Hêghen viết : "Thế giới là một bông hoa nở ra vĩnh viễn từ một cái mầm duy nhất. Bông hoa ấy là Ý niệm thần diệu, tuyệt đối, phổ biến sản sinh bởi hoạt động của tư tưởng". Dựa trên cơ sở triết lí đó, các nhà văn lãng mạn đầu tiên đi tìm một khuynh hướng nghệ thuật mới đối lập với chủ nghĩa cổ điển, một khuynh hướng nghệ thuật đề cao chủ quan nhằm biểu hiện những ấn tượng, những tâm

trạng cá nhân. Hai anh em Fridric Slêgen (1772 - 1829) và Vinhem Slêgen (1767 - 1845) nhiệt tình xây dựng một trường phái văn học mới với tác phẩm lí luận *Nghiên cứu thơ ca Hi Lạp* (1791) và *Bài giảng văn chương*. Vinhem dịch và giới thiệu những tác phẩm của Sêcxpia với người Đức. Fridrich Slêgen quan tâm những đề tài về phương Đông : *Về ngôn ngữ và sự thông thái của người Ấn Độ* (1808), và so sánh văn học xưa và nay : *Lịch sử văn học cổ đại và hiện đại* (1815). Lutvich Tich (1773 - 1853) là nhà thơ sáng tác về đề tài thời trung cổ (*Bốn đứa con của Aymông Magolon*). Ông còn viết những vở kịch nhỏ, truyện ngắn (*Cuộc sống nhà thơ, Cái chết của nhà thơ, Sự nổi loạn của Xêven*), cải biên những chuyện trẻ con (*Bé tí hon, Con yêu râu xanh*).

Tác giả nổi tiếng của văn học lãng mạn Đức là Nôvalix (1772 - 1801) thường được đề cao là "hoa hồng chúa" hoặc "bông huệ thiên thanh". Ông chết năm 29 tuổi. Xuất thân quý tộc, tốt nghiệp luật sư, sớm đam mê những cuộc tình và những vụ đấu kiếm. Ông kết hôn với một thiếu nữ quý tộc và người vợ chết sớm làm ông đau khổ : tình duyên bất hạnh trở thành biểu tượng cho kiếp sống mong manh của con người. Ông viết *Bài ca gửi trời đêm* (1800), tác phẩm trữ tình thể hiện Đêm là trung tâm của cuộc sống nội tâm, là sự hiện diện của cái đẹp và tình yêu. Nhà thơ khát vọng tất cả cái gì bao phủ trời đêm và tìm thấy ở đó một ánh sáng siêu nhiên giải thoát nhà thơ khỏi cuộc đời trần tục. Trong một số tác phẩm khác như *Khúc ca tinh thần* viết về Đức mẹ và Jêxu, hoặc *Những đồ đệ của Xait*..., ông thể hiện nỗi buồn, khát vọng thoát li, những liên hệ thần bí giữa vũ trụ và con người. Tiểu thuyết *Henrich phôn Ôpfodinhgen* chưa hoàn thành với nhân vật chính là một chàng kị sĩ du lịch qua xứ sở Hi Lạp, đến vùng đất Công giáo thời thập tự chinh, gặp gỡ người tình "Bông hoa xanh" mà Hairich thường ôm ấp trong mộng.

Sáng tác của Nôvalix tiêu biểu cho khuynh hướng lãng mạn tiêu cực ở Đức. Về lí luận, Nôvalix đã khẳng định quan điểm thoát li, xa rời hiện thực của ông : "Tôi lãng mạn hoá bằng cách cho cái thấp hèn một ý nghĩa cao cả, cái bình thường một vỏ huyền bí, cái đã quen vẻ đẹp của cái không quen, cái hữu hạn vẻ đẹp của cái vô hạn... Tiểu thuyết phải hoàn toàn là thơ. Thơ là tâm trạng hài hoà trong lòng ta, nơi mọi cái đều được tô đẹp". Caclailơ đã nhận định sự nghiệp sáng tác của Nôvalix tuy ngắn ngủi nhưng "thật phong phú về những ý hướng dẫn dắt đến một thế giới mới". Đó chính là thế giới tinh thần lãng mạn ở Đức đầu thế kỉ XIX.

Một nhà văn lãng mạn khác là Ecnet Hôpman (1776 - 1822) người đã thực hiện lí tưởng của nhà triết học Fichtơ trong thơ ca. Thế giới nội tâm mà ông sáng tạo là thực tại duy nhất đối với ông. "Chỉ tinh thần có khả năng nắm bắt được cái gì xảy ra trong thời gian và không gian". Ông sáng tạo một thế giới tưởng tượng, kể lại những gì ông nhìn thấy bằng con mắt tinh thần. Ông đã viết những chuyện huyền hoặc như :

Những bức tranh huyền tượng theo cách của Calôt (1814), *Bức tranh đêm* (1817), *Anh em Xêrapiông* (1821) v.v... Hôpman muốn thoát li thế gian : khi hấp hối, cầm bút trong tay ông báo tin cho bạn bè là mình đã lành bệnh !

Ngoài phần nội dung bảo thủ, văn học lãng mạn Đức cũng có những đóng góp tích cực nhất định như sự phê phán đồng tiền tư bản, như việc sưu tầm văn học dân gian. Dòng văn học lãng mạn tiến bộ gồm một số nhà văn Ađenbecfin Samixô (1781 – 1838), Akhim phôn Acnim (1781 – 1831), Clêmăng Brentanô (1770 – 1842), Cac Immơman (1796 – 1840)... Samixô viết những bài thơ xúc động, hồn nhiên (*Lâu đài Bôngcuôc*) và một số truyện vừa như *Câu chuyện diệu kì của Pêtơ Slêmin* (1814). Đó là câu chuyện của một chàng trai chất phác đã bán cái bóng của mình để đổi lấy một túi tiền lớn. Nhưng sau khi đổi cái hình bóng của mình tưởng là vô ích thì Pêtơ cũng mất nốt cái quý giá nhất là hạnh phúc của mình. Mọi người xa lánh anh và người vợ chưa cưới cũng rời bỏ anh. Ai cũng ghê sợ con người không có bóng và anh thấy mình cô đơn giữa đồng loại. Hình bóng ở đây tượng trưng cho điều gì ? Phải chăng là tội lỗi hay là những nỗi đau khổ của con người ở đời. Nó đeo đuổi con người như hình với bóng ở thời đại này ; một khi vì đồng tiền túi bạc mà dứt bỏ nó đi thì con người lại trở nên cô đơn và xa lạ biết chừng nào ? Ý nghĩa triết lí đó cũng là một cách diễn đạt tâm trạng đơn độc của cái tôi lãng mạn.

Acmim và Brentanô thành lập một tờ tạp chí văn học năm 1808 nhằm mục đích nghiên cứu nguồn gốc dân gian của nền văn học từ thời trung đại đến chủ nghĩa cổ điển. Tác phẩm *Chiếc tù và diệu kì của chú bé* (1809), tập hợp những bài ca dân gian, những bài thơ loại Balat và Rômăngxơ theo cách đi điều tra dân dã, nhận được từ "lời kể của nhân dân" Đức. Hai tác giả này còn viết một số tiểu thuyết, truyện và kịch.

Ngoài ra còn một số nhà văn khác như Auguxt Kôgơbuc được nữ hoàng Êcatêrina II ưu ái và cử làm quan cai trị xứ Extôni, làm giám đốc nhà hát Đức ở Pêtecbua. Ông viết hai trăm mười một vở kịch lãng mạn. Đặc biệt sân khấu lãng mạn Đức tự hào với Hainrich phôn Klaixtơ, một nhà viết kịch lớn của nước Đức và châu Âu nửa đầu thế kỉ XIX. Nội dung kịch của Klaixtơ có ý nghĩa phê phán như các vở : *Gia đình Xruêôpfen Xtain, Ông hoàng ở Hămbuôc* v.v...

3. VĂN HỌC HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Từ những năm ba mươi của thế kỉ XIX, văn học hiện thực phê phán ở Đức ra đời có muộn hơn so với trào lưu văn học này ở nước Pháp và nước Anh. Vì cho mãi đến giữa thế kỉ, vua chúa và bọn quý tộc Phổ vẫn còn bám riết những đặc quyền của chúng ; giai cấp tư sản thoả hiệp với giai cấp địa chủ áp bức bóc lột nhân dân. Nửa sau thế kỉ XIX, giai cấp tư sản dần thắng thế và mâu thuẫn giữa tư bản và vô sản ngày càng

gay gắt. Các nhà văn hiện thực đã kế thừa văn học thời kì Ánh sáng của Gơt, Sile... Các nhà văn tiên tiến của Đức thời kì 1830 – 1850 ca tụng cuộc Cách mạng Pháp và kêu gọi đấu tranh chống nước Đức phong kiến. Họ cũng đồng tình với cuộc đấu tranh của giai cấp công nhân. Một số nhà văn hiện thực nổi tiếng từ giữa thế kỉ XIX ở Đức là :

Hainơ (Henrich Heine, 1797 – 1856), gốc người Do Thái, cha là một người buôn bán bình thường, lớn lên vào thời kì quân Pháp đóng ở quê ông, tỉnh Đuxendoop. Ông được thấy Napôlêông I mà ông tin là người đại diện Cách mạng Pháp và góp phần phá vỡ chế độ phong kiến ở nước Đức lạc hậu. Năm 1816, Hainơ đến học luật ở Hămbuôc, thích triết học và văn chương, bắt đầu nghiên cứu tư tưởng biện chứng của Hêghen. Các tin tức về cuộc Cách mạng tháng Bảy ở Pháp đăng trên báo đối với ông như là "những tia nắng bọc giấy". Để thoát khỏi không khí chính trị ngột ngạt ở Đức, Hainơ qua ở Pari từ năm 1831 cho đến khi mất. Ông có cảm tình nồng nhiệt với các cuộc khởi nghĩa của nhân dân lao động Pháp và các cuộc đấu tranh chính trị của công nhân Anh. Năm 1843, Hainơ và Mac quen biết nhau và do ảnh hưởng trực tiếp của Mac, ông có cảm tình với những người cộng sản. Từ năm 30 tuổi, Hainơ đã nổi tiếng là nhà thơ lãng mạn tiến bộ với những tập thơ : *Itêcmezô* (1826), *Bucdelitdơ* (1827) gồm nhiều bài thơ về tình yêu và thiên nhiên, những kiệt tác của thi ca Đức. Trong tác phẩm văn xuôi *Hình ảnh chuyến đi* (1815 – 1831), Hainơ đã sử dụng một thể loại mới để biểu hiện tư tưởng dân chủ của ông. Tiếp theo là *Du kí vùng Hacrainơ*, tác giả đã đả kích sự giả dối tầm thường của giai cấp tư sản, tố cáo công nghiệp hoá tư bản và Giáo hội. Năm 1844, Hainơ sáng tác tập thơ *Dixlêrichxen Vêleơ (Những người thợ dệt Xilêzi)* ca ngợi cuộc khởi nghĩa của công nhân Xilêzi năm 1844 và châm biếm chính quyền Phổ. Tuy có cảm tình với cuộc đấu tranh của giai cấp công nhân nhưng do hạn chế tư tưởng, Hainơ chưa thấy rõ ràng tương lai. Kết thúc bài thơ ông viết :

"Còn cuộc khởi nghĩa ? Máu chảy cơ thể suy nhược
Một người ngã xuống ! Tôi đang đợi những người khác
Thất bại chăng ? Không, tôi vẫn cầm vũ khí
Nhưng trong lòng tôi, tim đã nát tan."

Hainơ giới thiệu văn hoá Đức và đấu tranh cho quê hương được dân chủ, tự do với tác phẩm : *Hoàn cảnh nước Pháp* (1832). Hainơ còn viết lí luận phê phán trường phái lãng mạn phản động : *Trường phái lãng mạn* (1832), phê phán triết học duy tâm Đức (*Về lịch sử tôn giáo và triết học Đức*, 1844). Sau 13 năm lưu vong, Hainơ về thăm quê hương và viết những tác phẩm hiện thực tố cáo tình hình lạc hậu của nước Đức (*Nước Đức*, 1844).

Cuối đời, ông bị đau tuỷ nặng, phải nằm liệt giường "trong một cái mồ đệm" như lời ông. Ông vẫn tin tưởng các chiến sĩ tiến bộ tiếp tục đấu tranh cho "mọi người đều có quyền được ăn" (Thơ *Lalai*, 1855).

Hêben (Friedrich Hebbel, 1813 – 1863) là con một người thợ làm công. Thời thanh niên, ông làm thợ nề để kiếm sống. Ông nỗ lực tự học các môn triết, sử, văn. Ông viết kịch và làm thơ, những tác phẩm hiện thực đề cập các vấn đề trung tâm của đất nước. Vở kịch *Maria Madolen* (1844) nói lên sự đổ vỡ của thế giới tiểu tư sản. Vở kịch *Hecdoun Mariam* (1849) nói về sự xung đột trong hôn nhân. Tập *Nhật kí* (1885) phản ánh số phận người nghệ sĩ có tài năng nhưng sống nghèo khổ trong xã hội tư bản.

Do hạn chế về tư tưởng, nhà văn Hêben bộc lộ thái độ phục tùng chính quyền trong vở kịch *Âynec Becnauơ* (1852) dựa theo nội dung anh hùng ca *Niebilungen* của Đức thời trung đại.

Trên đây là hai dòng văn học chính : văn học lãng mạn và văn học hiện thực, cùng một số tác giả chủ yếu của văn học Đức thế kỉ XIX. Những đặc điểm chung giống với văn học Tây Âu thế kỉ XIX là văn học lãng mạn cũng phân chia thành hai khuynh hướng tiêu cực và tích cực với nội dung trữ tình đậm nét ; văn học hiện thực xuất hiện giữa thế kỉ cũng kế thừa truyền thống văn học Ánh sáng và văn học lãng mạn tiến bộ. Đặc điểm riêng là văn học lãng mạn Đức hoà hợp yếu tố triết lí và trữ tình, tìm nguồn về văn học dân gian ; văn học hiện thực đã sử dụng các thể loại phổ biến là kịch, thơ và văn xuôi. Văn học Đức thế kỉ XIX đã tiếp thu và ảnh hưởng trở lại trong sự giao lưu rộng rãi với văn học các nước châu Âu do ảnh hưởng của Cách mạng tư sản Pháp và cuộc đấu tranh chống sự xâm lược của Napôlêông để giải phóng dân tộc.

IV - VĂN HỌC ANH

1. NƯỚC ANH "CÔNG XƯỞNG CỦA THẾ GIỚI" VÀ PHONG TRÀO CÔNG NHÂN

Nước Anh là nước có quan hệ tư bản chủ nghĩa và phong trào công nhân sớm nhất ở châu Âu. Nửa đầu thế kỉ XIX công nghiệp cơ khí đã chiếm ưu thế, sản xuất công nghiệp tăng lên nhanh chóng. Dân cư chuyển về các trung tâm công nghiệp lớn. Các giai cấp chính ở Anh là giai cấp tư sản và giai cấp vô sản. Công nhân Anh bị bóc lột nặng nề. Giai cấp tư sản trục lợi trong những cuộc cải cách nghị viện 1832. Hội liên hiệp công nhân Anh được thành lập năm 1836 và thảo một bản "Hiến chương nhân dân" đệ trình Nghị viện. Phong trào Hiến chương đưa ra những

yêu sách về chính trị như quyền bầu cử, về kinh tế như giảm giờ làm và tăng lương. Phong trào nổ ra từ năm 1848 đấu tranh kiên quyết cho Hiến chương. Phong trào thất bại vì nó có bộ phận thoả hiệp với giai cấp tư sản và thiếu một đảng lãnh đạo. Đến năm 1860 phong trào công nhân Anh dần dần được phục hồi với 1600 hội công nhân. Phong trào đã liên lạc được với Quốc tế thứ nhất do Mac và Ăngghen lãnh đạo và Hội đồng lãnh đạo các hội công nhân đã trở thành trung tâm chính trị quan trọng.

Ở Anh từ cuối thế kỉ XVII, quyền lực chính trị thực tế đã thuộc về Nghị viện. Đến thế kỉ XIX việc cai trị đã chuyển từ Nghị viện sang nội các gồm đại biểu của đảng chiếm đa số trong Nghị viện. Nữ hoàng Victoria đứng đầu nước Anh từ năm 1837 đến năm 1901 quan hệ với đám quý tộc của đảng Tôri, đảng của địa chủ, nên còn gây một ảnh hưởng nhất định với công việc nhà nước. Sau năm 1848 đảng Uygơ, đảng của giai cấp tư sản tài chính tiền thân của Đảng Tự do, nắm chính quyền. Giai cấp tư sản Anh vì sợ phong trào của công nhân nên đã thoả hiệp với giai cấp quý tộc và quý tộc cai trị cho giai cấp tư sản. Các thuộc địa của Anh có tầm quan trọng lớn. Ấn Độ phụ thuộc vào Anh do các thân vương cai quản. Sản phẩm công nghệ của Anh tràn vào Ấn Độ làm cho hàng triệu thợ dệt của Ấn Độ thất nghiệp và chết đói. Tên toàn quyền Anh lúc đó nói : "Các cánh đồng của Ấn Độ phủ đầy xương của những người thợ dệt vải". Thực dân Anh tiêu diệt nhanh chóng thổ dân ở Úc và Canada, biến nước láng giềng Ailen thành thuộc địa.

Các trào lưu văn học chủ yếu như chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực phê phán với nhiều tác giả ưu tú đã phản ánh những diễn biến quan trọng của xã hội Anh trong thế kỉ XIX.

2. VĂN HỌC LÃNG MẠN

Năm 1798 ở thành phố Brixtôn đã xuất bản tập thơ *Balat trữ tình* của hai sinh viên trường đại học Kembritgiơ. Họ ước mơ xây dựng một nước Cộng hoà để thực hiện lí tưởng chung là đem lại tình thương yêu, tự do và sự hiểu biết cho mọi người. Họ cộng tác chặt chẽ với nhau để cải cách thơ ca. Đó là hai nhà thơ lãng mạn đầu tiên của nước Anh : Uyliam Uôtxuôt (1770 - 1850) và Xamuen Colơritgiơ (1772 - 1834). Hai nhà thơ đã cùng đi du lịch sang Pháp và Đức. Họ đã dịch và đọc những tác phẩm của Sile, Gơt, và Ruxô. Trong tập thơ chung có những bài thơ nổi tiếng của Colơritgiơ như : *Bài ca của người thuỷ thủ già, Mấy vần thơ viết cách tu viện Tintơn vài dặm.* Họ trình bày một chương trình cải cách nhằm giải phóng nghệ thuật thơ ca khỏi những quy tắc khắt khe. Thơ ca cần biểu hiện tất cả mọi sự kiện và mô tả thiên nhiên giao hoà với những tình cảm và hành động của con người. Cuối năm 1800, Uôtxuôt về ở Cambơclen, nơi có những hồ đẹp nổi tiếng. Nhiều nhà thơ khác như

Xaothi, Lambơ, ... đã cùng Uôtxuôt và Colơritgiơ thành lập nhóm thơ *Lake School* (trường phái thơ Vùng hồ). Trong bài thơ dài *Du ngoạn*, kể cuộc viễn du của mình và người bạn, họ đã gặp một người hoài nghi mọi việc trên đời và rút lui ẩn dật. Họ lại gặp một người chăn gia súc kể cho họ nghe về cuộc đời của những người đã chết ở một nghĩa trang nhỏ. Qua câu chuyện họ suy tưởng về số phận của nhân loại. Bài thơ đã thể hiện tâm trạng lo âu và u hoài của tác giả. Những bài thơ của Colơritgiơ như *Sợ hãi trong cô đơn, Người thuỷ thủ già* cũng bộc lộ nỗi u sầu và khát vọng mông lung của tác giả. Bài ca người thuỷ thủ thời trung cổ khi qua biển phía nam đã giết một con chim hải âu đến đậu trên tàu. Người thuỷ thủ thoát chết và hối hận về việc làm của mình. Tác giả nói về sự giao cảm của con người với Chúa Trời và mọi sinh vật với lương tâm của con người.

Những nhà thơ Vùng hồ tiêu biểu cho dòng văn học lãng mạn tiêu cực ở nước Anh đương thời. Họ muốn thoát li thực tại xã hội, tư sản, xa lánh chốn thị thành. Họ hướng chủ đề thơ ca vào việc mô tả quá khứ, những con người và những hiện tượng "đơn giản, bình thường, gần thiên nhiên". Họ cũng đã góp phần đổi mới nội dung và hình thức thơ ca, mở đầu trào lưu lãng mạn ở nước Anh.

Từ những năm thứ mười của thế kỉ XIX đã hình thành dòng văn học lãng mạn tiến bộ với các nhà văn nổi tiếng : Xcôt, Bairơn, Seli, Kitx,... Các tác phẩm của họ thể hiện quan điểm của giới trí thức dân chủ đấu tranh chống lại các thế lực phản cách mạng ở châu Âu. Họ ngưỡng vọng cách mạng tư sản Pháp, xem nó là một sự kiện chính trị tất yếu trong tiến trình lịch sử của nhân loại. Họ quan tâm phản ánh khát vọng tự do của các tầng lớp nhận ảnh hưởng của phong trào công nhân Anh đầu thế kỉ XIX.

Xcôt (Walter Scott, 1771 - 1832) xuất thân trong một gia đình quý tộc ở Xcôtlen, con một luật sư. Thời niên thiếu Xcôt bị liệt một chân ; ông say mê đọc các truyện lịch sử, các tiểu thuyết và loại thơ balat dân gian. Ông tốt nghiệp đại học luật ở Eđinbua. Xcôt đi du lịch nhiều nơi trong nước, gần gũi dân chúng và thích tìm hiểu phong tục tập quán của nhân dân địa phương. Năm 1799 ông dịch tác phẩm của Gơt và bắt đầu làm thơ. Tập thơ đầu tay xuất bản năm 1803. Ba năm sau nhiều tập thơ khác ra đời : *Bài ca người hát rong cuối cùng* (1805), *Macmion* (1808) và truyện thơ *Phu nhân vùng hồ* (1810). Nội dung thơ lãng mạn thời kì đầu này của ông làm sống lại hình ảnh các hiệp sĩ Xcôtlen thời trung cổ, đáp ứng nhu cầu muốn thoát li thực tại của từng lớp tiểu tư sản bảo thủ đương thời. Từ năm 1814, Xcôt chuyển qua viết tiểu thuyết lịch sử và thành công với tác phẩm đầu tiên *Oavoli*. Tiếp theo trong 18 năm liền ông viết nhiều tiểu thuyết lịch sử nổi tiếng như : *Gai Manơrich* (1815),

Rôp Rôi (1817), *Aivanhô* (1820), *Lâu đài Keninuôt* (1821), *Cuộc phiêu lưu của Nigen* (1822), *Cô gái Pectho* (1828) v.v...

Ông đã nghiên cứu các tư liệu lịch sử để mô tả chân dung, y phục, hành vi, thói quen của các nhân vật thuộc nhiều hạng người thời trung cổ : quý tộc, kị sĩ, thày tu, kẻ cướp, người Anh hoặc người Xarazanh... Với trí tưởng tượng bay bổng và cảm hứng lãng mạn, Xcôt đã xây dựng những tính cách cao thượng, những mối tình trong trắng, những hành động anh hùng đẹp đẽ, những đức tính hi sinh tuyệt vời. Chính Xcôt đã làm cho các nhân vật sống động với những khát vọng, những mộng ước và đam mê của con người thời đại mình. Chất anh hùng ca trong các tiểu thuyết của Xcôt hoà lẫn với lí tưởng đạo đức làm cho người đọc hướng tới một thế giới tốt lành hơn.

Công lao của Xcôt là ở chỗ đầu tiên sáng tạo loại tiểu thuyết lịch sử ở nước Anh : đặt các nhân vật trong bối cảnh lịch sử, thể hiện các biến cố lịch sử, mô tả tỉ mỉ phong tục tập quán, ngôn ngữ, đời sống xã hội thời trước. Nhiều nhà văn ở châu Âu đã học tập thể tiểu thuyết lịch sử của Xcôt.

Bairơn (George Gordon Byron, 1788 – 1824) là nhà văn lãng mạn tiêu biểu của nước Anh. Với tác phẩm của mình ông đã hình thành "chủ nghĩa Bairơn", tức là một thứ chủ nghĩa cá nhân kiêu kì, vô hạn, tuyệt đối. Nhân vật của Bairơn hành động theo một động lực nội tại, theo những dục vọng mãnh liệt và không chế ngự được". Nhận định này của Lăngxông có phần thiên về nội dung tiêu cực các tác phẩm của ông. Biêlinxki đã ca ngợi ông là nhà thơ cách mạng "chiến đấu cho tự do ở bất cứ nơi nào có thể chiến đấu được".

Seli (Percy Shelley, 1792 – 1822) là con một nam tước giàu có. Seli lớn lên, không hề quan tâm đến tiền bạc và sớm có tinh thần chống đối trật tự xã hội và lễ thói đạo đức. Học trung học ở Etơn, Seli được gọi là "anh chàng vô thần". Ông bị đuổi khỏi đại học Oxfơt năm 1810 vì đã sáng tác và chuyền tay một tác phẩm trào phúng nhan đề *Sự cần thiết của thuyết vô thần*. Bị cha cấm về nhà nếu không thay đổi ý kiến để sống theo quy ước xã hội, ông đi Luân Đôn, lập gia đình rồi sang Italia và Thuỵ Sĩ. Ông kết bạn với Bairơn và Kitx. Về chính trị ông có những tư tưởng chống đối sự thống trị của giai cấp tư sản, chống đối mọi luật lệ hiện hành. Ông cho rằng cần phải thiết lập một xã hội cộng sản là thời đại hoàng kim của loài người. Ông chết đuối do đắm thuyền trong một trận bão tại Italia. Seli viết nhiều tác phẩm : *Hoàng hậu Mab* (1813), *Cuộc nổi dậy của Ixlam* (1818), *Prômêtê được tháo xiềng* (1819), *Bảo vệ thơ ca* (1821), *Dòng họ Xenxi* (1819)...

Seli là nhà văn lãng mạn cách mạng tiếp thu truyền thống cách mạng tư sản Pháp và tin tưởng là có thể xoá bỏ mọi sự áp bức trong tương

lai. Ông truyền bá trong thơ những quan điểm dân chủ cấp tiến. Ông thấy quần chúng là động lực phát triển xã hội, nguồn gốc của đối kháng xã hội là sự bất bình đẳng của các giai cấp. *Prômêtê dược tháo xiềng* là một vở kịch thơ dài thể hiện hình tượng nhân loại đau khổ chống lại những sức mạnh tàn bạo để tự giải phóng. Chủ đề đấu tranh cho tự do quán xuyến trong nhiều tác phẩm.

Nhìn chung văn học lãng mạn tiến bộ chiếm ưu thế trong văn học Anh ba mươi năm đầu thế kỉ XIX. Văn học lãng mạn Anh đã sáng tạo hai thể loại : tiểu thuyết lịch sử và truyện thơ trữ tình có ảnh hưởng rộng lớn ở châu Âu.

3. VĂN HỌC HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Văn học hiện thực phê phán Anh ra đời và phát triển từ những năm ba mươi của thế kỉ XIX trong thời kì những cuộc đấu tranh giai cấp ngày càng dâng cao. Giai cấp tư sản củng cố địa vị thống trị, tiến hành các cải cách tư sản, phát triển công nghiệp và mở rộng thuộc địa trên thế giới. Phong trào Hiến chương của giai cấp công nhân ngày càng lớn mạnh làm sáng tỏ xung đột xã hội và thu hút sự quan tâm của các nhà văn tiên tiến. Mac đã nhận định về nội dung của văn học hiện thực Anh : "Trường phái hiện đại xuất sắc của các nhà tiểu thuyết Anh, mà các tác phẩm minh xác và hùng biện đã vạch ra cho mọi người nhiều sự thật hơn tất cả những nhà chính trị chuyên nghiệp, những nhà chính luận và đạo đức học gộp lại, đã mô tả hết thảy những tầng lớp của giai cấp trung gian từ gã thu thực lợi "tối ư đáng kính" và gã chiếm hữu chứng khoán Nhà nước, hắn coi khinh tất cả mọi loại doanh thương khác, cho tới gã chủ hiệu nhỏ và gã thư kí luật sư. Đickinx và Thackơrê, cô Brôntê và Gaxken đã mô tả chúng như thế nào ? Chúng đầy lòng tự phụ, giả dối, cay nghiệt, nhỏ nhen, ngu dốt, và các thế giới văn minh đã xác nhận sự phê phán của mình bằng lời trào phúng đả kích vào giai cấp đó : hèn hạ đối với kẻ trên, và hà khắc đối với người dưới".

Văn học hiện thực Anh còn những tác phẩm ưu tú mô tả xung đột cơ bản của thời đại giữa giai cấp tư sản và giai cấp vô sản. Nhưng do hạn chế về thế giới quan, các nhà văn hiện thực Anh Đickinx, Brôntê, Gaxken đã đứng trên lập trường dân chủ tư sản và quan điểm duy cảm, mong muốn chấn chỉnh xã hội tư sản và tin tưởng ở sự thực hành điều thiện trong xã hội.

Đickinx (Charles Dickens, 1812 –1870) là nhà văn hiện thực lớn đã phản ánh khá toàn diện xã hội nước Anh đương thời, đã phê phán giai cấp thống trị và tin tưởng sâu sắc vào sức mạnh của nhân dân. Hạn chế tư tưởng của Đickinx là không tiếp cận quan điểm của các nhà xã hội chủ nghĩa khoa học và có khuynh hướng thoả hiệp, giáo dục đạo đức nên kết thúc phần lớn các tiểu thuyết của ông thiên về ảo tưởng lãng mạn.

Thackơrê (William Thackeray, 1811 – 1863). Nhìn chung tác phẩm của Thackơrê có sức mạnh khái quát để châm biếm và phê phán thói tham tiền và quyền lực, thói kiêu căng bất trị, thói "quỵ luỵ với người trên, tàn nhẫn với kẻ dưới" của bọn Snob, tức là bọn thời thượng trong chính trị, trong kinh tế, trong văn học... bọn người không che giấu cái nhân cách hèn hạ của chúng. Ông còn là một nhà tâm lí sắc sảo khi phản ánh những vấn đề của con người thời đại.

Saclôt Brônti (Charlotte Brontë, 1816 – 1855), xuất thân trong gia đình một mục sư nghèo ở Yorksai miền bắc nước Anh. Sáu chị em Brônti sớm mồ côi mẹ. Người cha độc đoán, nghiêm khắc gởi bốn chị em lớn vào trại mồ côi nhà dòng chuyên đào tạo gia sư cho các nhà quyền quý. Hai em gái của Saclôt sau này đều là nhà văn danh tiếng : Emili Brônti, Anna Brônti. Sau khi trở thành cô giáo, Saclôt tự học nhiều để nâng cao hiểu biết về văn chương, nghệ thuật. Saclôt viết văn từ năm 21 tuổi. Những tác phẩm danh tiếng là : *Người giáo viên* (1846), *Jên Erơ* (1847), *Socli* (1847), *Vilit* (1853).

Jên Erơ (1847) là chuyện cuộc đời của một phụ nữ do một phụ nữ kể lại. Nhiều đoạn trong tiểu thuyết là tự truyện của tác giả. Nhân vật chính của tác phẩm chịu mọi nỗi đau khổ trên đời. Em Jên mồ côi mẹ, ở với cậu, bị mợ ngược đãi. Tiếp đến những ngày tủi nhục ở trại mồ côi. Ra trường đến làm gia sư ở nhà ông Rôchextơ, một trí thức quý tộc ở Tocnơfin. Dự định hôn nhân với Rôchextơ không thành vì ông đã có một người vợ mắc bệnh điên. Jên không chịu theo người bà con đi truyền giáo ở Ấn Độ. Theo tiếng gọi của tình yêu thiêng liêng ; Jên quay về sống với Rôchextơ sau khi ông lâm nạn, bị tàn phế và vợ đã qua đời.

Vấn đề trung tâm của tác phẩm là vấn đề phụ nữ trong xã hội tư sản quý tộc. Trong một xã hội bất công và tàn ác, tinh thần phản kháng đã sớm nảy sinh ở Jên tự cho mình là một người "nô lệ nổi loạn". Ý chí tự lập và bản chất ngoan cường của Jên thể hiện cả trong mối tình đáp lại tình yêu của Rôchextơ. Nàng bỏ ra đi khi vỡ lẽ rằng vì danh dự và lễ giáo nàng không thể lấy được Rôchextơ. Kiêu hãnh và tự trọng, nàng vượt qua mọi gian truân để xây dựng cuộc đời mình bằng lao động trung thực. Nàng trở lại với người yêu khi không còn lí do ngăn cách. Tâm hồn nàng cao thượng biết bao khi nàng không tuân theo thứ đạo lí ích kỉ và vụ lợi thời bấy giờ. Hạn chế của tác phẩm là vấn đề đấu tranh xã hội thu hẹp lại trong vấn đề luân lí và sự đấu tranh đơn độc của một cá nhân. Hạnh phúc tổ ấm của nàng là kết quả của nhiều điều ngẫu nhiên do hoàn cảnh đem lại.

Socli (1849) là cuốn tiểu thuyết mô tả phong trào đấu tranh của công nhân Anh đầu thế kỉ XIX. Là tác phẩm duy nhất nói về cuộc khởi nghĩa của những người công nhân *phá máy* (frame breakers), thường gọi là

những người Lơdaitx. Tác giả đã lên án bọn bóc lột và bênh vực những người lao động. Brônti cũng nói lên những suy nghĩ của mình về phong trào công nhân, muốn tìm một con đường khác cho phong trào.

Nhìn chung, văn học hiện thực phê phán Anh đã phản ánh trung thành xã hội Anh nửa đầu thế kỉ XIX, việc làm giàu của giai cấp tư sản nắm quyền lực về kinh tế và chính trị, sự thoả hiệp giữa giai cấp tư sản và giai cấp quý tộc, phong trào công nhân có tính chất quần chúng rộng rãi, tình trạng nghèo khổ của nhân dân lao động, các tổ chức giáo dục, tôn giáo, việc di cư của người dân Anh ra nước ngoài để kiếm sống và làm giàu. Con đường giáo dục đạo đức là chủ nghĩa duy cảm kết thúc nhiều tiểu thuyết thể hiện hạn chế tư tưởng có tính chất thoả hiệp tiểu tư sản của tác giả. Những yếu tố trữ tình và châm biếm đậm nét tạo nên bút pháp hiện thực đặc sắc của các nhà văn hiện thực Anh.

V - VĂN HỌC MĨ

1. KẾT QUẢ CỦA NỘI CHIẾN VÀ SỰ PHÁT TRIỂN CỦA CHỦ NGHĨA TƯ BẢN Ở MĨ THẾ KỈ XIX

Cuối thế kỉ XVIII, chiến tranh giữa quân đội nhà vua Anh và những người di dân Mĩ bắt đầu từ năm 1775 và Giorgiơ Oasinhtơn chỉ huy quân đội Mĩ đã chiến thắng. Bản Tuyên ngôn Độc lập của nước Mĩ do Jepfecxơn thảo ra được chuẩn y ngày 4.VII.1776. Hiến pháp Mĩ được ban bố năm 1787 và đến nay vẫn còn hiệu lực. Đến đầu thế kỉ XIX, nước Mĩ đạt được nhiều tiến bộ quan trọng về công nghiệp dệt, chế tạo máy móc và mở rộng đường sắt. Từ năm 1787 đến năm 1850 đã có gần năm triệu người di cư từ châu Âu sang Mĩ để sinh sống. Các bang miền Nam mở rộng các đồn điền trồng bông, duy trì chế độ bóc lột tàn nhẫn lao động của nô lệ. Nô lệ đã nhiều lần nổi dậy đấu tranh nhưng thất bại. Mĩ tiếp tục chiếm đất và di dân về miền Tây. Năm 1859, Jôn Brao là một nông dân tự do đã tổ chức cuộc khởi nghĩa của người nô lệ chống lại bọn chủ đồn điền. Jôn Brao đã dũng cảm hi sinh. "Trong giờ phút này việc to lớn nhất xảy ra trên thế giới một mặt là phong trào của những người nô lệ ở Mĩ, mở đầu bằng cái chết của Brao..." (Mac).

Năm 1854, Đảng Cộng hoà được thành lập. Lãnh tụ của đảng là Lincôn chủ trương thủ tiêu chế độ nô lệ ở miền Nam. Chủ nô ở miền Nam nổi loạn tách lập bang riêng. Nội chiến Bắc Nam xảy ra từ năm 1860 và đến mùa xuân 1865 thì miền Bắc hoàn toàn thắng lợi do miền Bắc đã tiến hành chiến tranh "theo kiểu cách mạng" vì lợi ích của nhân dân, nhằm giải phóng nô lệ. Sau thắng lợi, miền Bắc thành lập lại Liên bang Mĩ và giai cấp đại tư sản ở miền Bắc và miền Tây nắm quyền thống trị. Cuộc

nội chiến ở Mĩ là một cuộc cách mạng dân chủ tư sản. Nông dân tự do và giai cấp công nhân mới hình thành bị bóc lột nặng nề. Ba mươi năm sau chiến tranh, Mĩ đã vượt Anh về kinh tế, trở thành một nước công nghiệp lớn, đã dùng chiến tranh và những thủ đoạn chiếm đoạt để mở rộng thuộc địa. Hai trào lưu văn học chính phản ánh diễn biến tình hình chính trị và xã hội sôi động của nước Mĩ thế kỉ XIX là trào lưu lãng mạn và hiện thực ra đời muộn hơn so với châu Âu.

2. VĂN HỌC LÃNG MẠN

Từ sau *Tuyên ngôn Độc lập*, nước Mĩ bắt đầu xây dựng một nền văn hoá riêng cho đất nước của mình. Sự thống nhất đất nước sau nội chiến, biên cương mở rộng đến phía tây, những thể chế độc lập và dân chủ tư sản đầu thế kỉ cũng gây được một niềm phấn khởi tự hào cho một số tầng lớp nhân dân Mĩ. Bài diễn văn của Emơxơn đọc ở trường đại học Hacuôt được gọi là Tuyên ngôn độc lập của tinh thần Mĩ chứng tỏ phần nào tinh thần hứng khởi đó : "Những ngày lệ thuộc tập sự học hỏi các nước khác từ lâu nay đã kết thúc. Hàng trăm triệu con người quanh ta đang lao vào cuộc đời, không thể nào cứ mãi mãi sống nhờ vào những cặn bã thâu lượm từ ngày xưa của nước ngoài".

Do đó ra đời trào lưu văn học mới là văn học lãng mạn từ những năm ba mươi. Các nhà văn lãng mạn Mĩ đã thể hiện cảm xúc cá nhân trước vẻ đẹp của thiên nhiên, đã "kết hợp tưởng tượng với cảm xúc" (Hactơ). Một biểu hiện của trào lưu văn học lãng mạn ở Mĩ là chủ nghĩa siêu nghiệm của một số tác giả nổi lên từ năm 1836 đến năm 1860. Họ say sưa với quá khứ huy hoàng như trong tác phẩm của Ơvinh, Hôthornơ, hoặc thích miêu tả những nơi có tính chất ngoại lai như tiểu thuyết lịch sử của Cupơ, hoặc phê phán chế độ nô lệ như tiểu thuyết của Bisơ-Xtâu. Ngoài ra còn những nhà văn và nhà thơ tài năng khác như : Lôngfenlô, Uytchiê, Lâuoen, Menvin, Pô...

Ơvinh (Washington Irving, 1783 – 1859). Sinh ở Niu York trong một gia đình buôn bán giàu có. Ông học luật khoa nhưng thực hành ít kết quả vì thích văn chương hơn. Năm 1804, vì lí do sức khoẻ ông phải qua sống ở Anh và Tây Ban Nha. Đến năm 1806, ông trở về ở Niu York làm luật sư và viết văn. Tác phẩm *Lịch sử Niu York do Niccơbuccơ viết* (1809) châm biếm cuộc sống ở Mĩ qua hoạt động của một nhân vật tiêu biểu người Hà Lan là Niccơbuccơ. Năm 1818 vì bất bình với gia đình trong việc kinh doanh, ông sang sống ở Anh trong 17 năm. Ông viết các truyện ngắn trong tập *Phác thảo của Gheorphri Craiông* (1820).

Sau ba năm làm tuỳ viên sứ quán Mĩ ở Tây Ban Nha, Ơvinh trở về nước tiếp tục viết : *Cuộc đời và các chuyến du lịch của Crixtôphơ Côlông* (1828), *Ahambra* (1832) và một số sách tiểu sử. Nội dung tác phẩm của Ơvinh thường hướng về quá khứ để mô tả những phong tục thuần tuý

dân tộc của các địa phương. Ông viết : "Mục đích tác phẩm của tôi là thể hiện những tập quán của thành phố, những phong tục và những nét đặc thù của địa phương bằng một hình thức tươi mát nhẹ nhàng. Tôi dựng lên ở cảnh vật và nơi chốn của quê hương quen thuộc những câu chuyện kì lạ và một xã hội theo trí tưởng tượng của tôi". Tập *Phác thảo* có nhiều truyện ngắn như : *Ripvơn Uyncơn* (1818), *Truyện ở Xlippi Hơlau* (1819 - 1820). *Ripvơn Uyncơn* là chuyện của anh chàng Rip, một người Mĩ, cha mẹ là người gốc Hà Lan. Rip là một người hiền lành sống với vợ là một người đàn bà đanh đá, chua ngoa tại một làng nhỏ bên sông Hatxơn những năm trước nội chiến. Một hôm Rip đi săn trên núi, gặp một người lùn kì dị. Rip giúp lão mang thùng rượu và cùng lão dự cuộc vui. Sau đó Rip say và ngủ một giấc dài hai mươi năm trên núi trong thời kì chiến tranh cách mạng. Khi thức dậy trở về, Rip thấy mọi việc đổi thay. Bà con, bạn bè đã già hay chết, lòng trung thành với vua Anh đã phai nhạt. Rip sống yên ổn với con cái đã lớn của mình và được nhiều bạn mới yêu mến vì tính tình chàng hiền lành và thân ái với mọi người. Ý nghĩa câu chuyện dường như là muốn phủ nhận cuộc sống thực tại của một xã hội công nghiệp để quay về cuộc sống bình lặng nơi thôn quê rừng núi ngày xưa.

Truyện ở Xlippi Hơlau là một loại truyện li kì nói về chàng Ixabơt Grin, một nhà giáo trung thực sống với người Hà Lan ở miền Xlippi Hơlau sau những ngày cách mạng. Anh yêu Kêtơrin con gái một chủ trại giàu có, và trở thành nạn nhân của tên Brôm Bonit, một thanh niên ngang tàng và liều lĩnh đang đeo đuổi cô gái. Trong một bữa tiệc tại nhà cô gái, Brôm kể một câu chuyện người kị sĩ cụt đầu ở vùng này. Sau bữa tiệc trở về giữa đêm khuya, anh bị một bóng ma cụt đầu cưỡi ngựa đuổi theo. Sau đó anh phải trốn đi Niu York và tên Brôm lấy được Kêtơrin. Không ai biết đó chỉ là âm mưu của Brôm để cướp được người yêu của người thầy giáo hiền lành. Truyện có ý nghĩa phê phán thói mê tín dị đoan của người dân đi khai phá những vùng đất mới.

Ơvinh đã nói về truyện ngắn của ông là "sự thêu dệt các nhân vật một cách đơn sơ nhưng rõ nét, sự trình bày chân thực những cảnh vật trong cuộc sống bình thường được tô điểm thêm những nét hài hước". Ơvinh là nhà văn lãng mạn tiến bộ Mĩ được đánh giá cao như là "sứ giả thứ nhất của văn chương Thế giới mới" (Thackơrê).

Cupơ (Fenimore Cooper, 1789 - 1851) là con một địa chủ lớn gần Niu York, học ở trường đại học Iêlơ. Từ năm 1806 đến năm 1810 ông làm thuỷ thủ rồi trở thành sĩ quan tàu buôn và tàu hải quân Mĩ. Cupơ bắt đầu nổi tiếng như nhà tiểu thuyết xuất sắc đầu tiên trong văn học Mĩ từ những năm 20. Trong thời gian 1826 - 1933 ông sống ở Pháp, tiếp tục sáng tác, chịu ảnh hưởng của phong trào cách mạng châu Âu, thay đổi cách nhìn đối với xã hội tư sản Mĩ. Trở về nước, bị dư luận phản

động thù ghét, gia đình lại phá sản, ông buộc phải viết văn để kiếm sống cho đến khi chết.

Cupơ để lại một di sản lớn : 23 cuốn tiểu thuyết, hàng chục tập du kí, bài báo, thư từ. Ông là người khẳng định thể loại tiểu thuyết trong văn học Mĩ, làm cho nó có tiếng vang thế giới. Tiểu thuyết Cupơ rất đa dạng, gồm nhiều loại : tiểu thuyết lịch sử (*Tên gián điệp*, 1821 ; *Laionơn Lêcôn*, 1832), tiểu thuyết biển cả (*Người hoa tiêu*, 1824 ; *Tên cướp biển đỏ*, 1827 ; *Mụ phù thuỷ biển khơi*, 1830 ; *Những con sư tử biển*, 1849), tiểu thuyết phong tục (*Trở về nhà*, 1838 ; *Ở nhà*, 1838), tiểu thuyết trào phúng đả kích (*Những người Mônikin*, 1835), tiểu thuyết phiêu lưu mạo hiểm (*Những người tiên phong*, 1823–1841) tiểu thuyết ảo tưởng (*Miệng núi lửa*, 1847). Tác giả đặt ra trong đó những vấn đề nóng bỏng của thực tại xã hội Mĩ : mối quan hệ giữa cá nhân và xã hội, con người và thiên nhiên, văn minh và dã man, người da trắng và người da đỏ. Nổi nhất trong sáng tác của Cupơ là tiểu thuyết bộ năm *Những người tiên phong*, gồm ngoài cuốn đầu tiên đặt tên cho toàn bộ : *Người Môhican cuối cùng* (1826), *Đồng cỏ* (1827), *Người thám hiểm* (1840), *Người săn thú biển* (1841), có một nhân vật chung là Natti Bămpô, được xem như bản trường ca của sự hình thành xã hội Mĩ, phơi bày tính chất phản tự nhiên, vô nhân đạo của văn minh tư bản chủ nghĩa trên tất cả mọi lĩnh vực.

Hôthornơ (Nathaniel Hawthorne, 1804 – 1864). Xuất thân trong một gia đình theo Thanh giáo tại Xalem, ông chăm học và thích sống cô đơn. Sau khi tốt nghiệp đại học, ông làm việc ở Sở thương chánh Bôxtơn rồi làm lãnh sự ở Anh. Năm 33 tuổi, ông bắt đầu viết kí sự và truyện ngụ ngôn. Những kiệt tác của ông là : *Con chữ đỏ thắm* (1850), *Ngôi nhà có bảy mái* (1851), *Truyện ở Blaitơdêlơ* (1852). *Con chữ đỏ thắm* là chuyện người vợ trẻ của một học giả đã ngoại tình với giáo chủ Đimơxđêlơ. Vắng chồng hai năm, Hextơ đã có một đứa con với giáo chủ. Mặc dù được che giấu nhưng giáo chủ vẫn thấy lương tâm cắn rứt vì tội lỗi của mình. Người chồng già thì uất ức đến mất trí. Còn Hextơ thì vẫn yêu giáo chủ, quyến rũ ông qua châu Âu. Đimơxđêlơ từ chối đi theo Hextơ, thú nhận tội lỗi và bị dân chúng thành phố trừng phạt bằng cùm kẹp cho đến chết vì đói. Hextơ làm công việc từ thiện và tận tuy nuôi dạy con, nguồn an ủi duy nhất của đời nàng.

Ý nghĩa là sự xung đột phức tạp trong cuộc sống giữa vấn đề tội lỗi và khát vọng hạnh phúc của con người. Mặc cho những định kiến tàn ác, Hextơ đã đi theo tiếng gọi của mối tình chân thực, đã sống trọn vẹn với lòng mình. Nàng đã suy tưởng để khẳng định mình và phê phán những vấn đề xã hội dẫn đến kết cục bi đát của giáo chủ. Như vậy tác giả đã rung cảm mạnh mẽ theo trào lưu lãng mạn khi bằng xúc cảm và

tưởng tượng ông đã ám chỉ hậu quả khốc liệt của Thanh giáo đang suy tàn không thể khuất phục được tâm hồn Hextơ.

Một nhà văn lãng mạn khác là *Emơcxơn* (Ralph Waldo Emerson, 1803 - 1882), nhà văn tiêu biểu của khuynh hướng siêu nghiệm có yếu tố tiêu cực của văn học lãng mạn Mĩ. Ông sinh ở Boxtơn, và học ở trường đại học Havơt. Thời gian đi thăm nước Anh, ông kết bạn với nhà thơ Uôtxuôt, ông chủ trương người trí thức phải biết học trong sách vở và ngoài đời. Ông tin tưởng nghệ thuật phải vì con người và đạo lí. Ông làm thơ nhằm thể hiện những tư tưởng sâu xa :

"Có kẻ mua danh và kiến thức
Bằng một giá thật cao quá mức
Có kẻ đã mỏi mòn gân sức
Uốn ba tấc lưỡi và gò lưng luồn cúi
Nuốt cả đời để mua chút công danh
Để được khen chê cho mỗi riêng mình".

(Công danh)

Emơcxơn đã thể hiện tư tưởng siêu nghiệm luận là thuyết triết học xác nhận rằng năng lực thực nghiệm và sức tưởng tượng của con người giữ một vai trò quan trọng trong việc tìm hiểu sự thực. Về văn nghệ, siêu nghiệm luận đã phá những quy tắc nghệ thuật giả tạo, đề cao sự sáng tạo tự do những tác phẩm thấm nhuần tình yêu thiên nhiên và nhân tính. Khái niệm siêu nghiệm luận phát sinh từ triết học của Kant, đề cao sức mạnh tinh thần khi lĩnh hội cái đẹp và chân lí. Emơcxơn cho rằng kiến thức và chân lí ở ngay trong con người và thiên nhiên và con người có lương tri để nhận thức. Ông nói "Hãy xây dựng một thế giới cho riêng mình và tin ở mình".

Ra đời trong một hoàn cảnh đất nước đang đà vươn lên sau cách mạng và nội chiến, văn học lãng mạn Mĩ có tính chất tiến bộ như phát huy tính năng động chủ quan của con người trong cuộc sống, phê phán những mặt trái trong xã hội trước diễn biến mới của những mâu thuẫn giai cấp. Thể loại truyện có ưu thế so với các thể loại thơ trữ tình và kịch của văn học lãng mạn ở châu Âu. Mặt khác nội dung văn học lãng mạn Mĩ cũng bộc lộ những yếu tố tiêu cực như sự đề cao chủ quan cá nhân có tính chất siêu nghiệm, như sự phủ nhận thực tại kĩ nghệ hoá và quay về thời kì gia trưởng trong những câu chuyện thần kì và có tính chất ngoại lai.

Menvin (Herman Melville, 1819 - 1891). Ông con một nhà buôn nghèo ở Niu York, chết lúc Menvin 12 tuổi. Từ nhỏ, ông phải làm nhiều nghề để kiếm sống, không được học nhiều. Năm 1837, Menvin xuống làm việc ở tàu buôn, đi Anh, bắt đầu tiếp xúc với thế giới bạo tàn và tội ác. Năm 1841, ông làm thuỷ thủ trên tàu săn cá voi đi vùng biển Nam Thái

Bình Dương. Tháng Bảy 1842, khi ở đảo Mackêxa, Menvin trốn khỏi tàu, sống một thời gian với các thổ dân. Sau nhiều cuộc phiêu lưu khác ở vùng biển này, 1844, ông trở về Niu York trên một tàu chiến Mĩ. Từ đó Menvin chuyên viết văn, sáng tác nhiều vào cuối những năm 40 và trong những năm 50. Nhưng văn chương không đủ nuôi sống, từ 1866 đến 1885 ông làm Thanh tra hải quan ở Niu York, đồng thời tiếp tục sáng tác. Những năm cuối đời, ông sống ẩn náu, chết trong quên lãng.

Ông ước mơ bình đẳng và công lí xã hội, căm ghét chế độ nô lệ, sự độc tài phong kiến và nền văn minh tư bản chủ nghĩa, tìm cách đối lập nó với xã hội gia trưởng của những người thổ dân, nhưng trong thực tế không tìm ra lối thoát cho các xung đột nên thường rơi vào bi quan bế tắc. Trong hai cuốn tiểu thuyết đầu *Taipi* (1846) và *Omu* (1847), qua việc miêu tả cuộc sống của thổ dân trên các đảo Nam Thái Bình Dương, ông phê phán nền văn minh tư sản hiện đại, tố cáo vai trò của bọn giáo sĩ và thực dân đế quốc phương Tây đối với các dân tộc khác trên thế giới. Các tiểu thuyết *Retbơn* (1849) và *Hoaitơ gia két* (1850) có nhiều nét tự truyện, thuật lại những giai đoạn khác nhau trong tiểu sử nhà văn, đặc biệt trong cuốn sau, ông nêu bật chế độ vô nhân đạo trong hải quân Mĩ. Tiểu thuyết *Macđi* (1849) của Menvin có tầm vóc tư tưởng và xã hội rộng lớn hơn. Viết theo phong cách phúng dụ và châm biếm của Rabơle, qua việc miêu tả những cuộc phiêu lưu của nhân vật chính là một thuỷ thủ săn cá voi đi tìm người đẹp ở quần đảo Macđi, nó phê phán toàn bộ thế giới phong kiến – tư bản chủ nghĩa đương thời, lên án chế độ chính trị và phong tục tập quán của nhiều nước châu Âu và Mĩ. Đỉnh cao sáng tác của Menvin là tiểu thuyết sử thi đồ sộ *Môbi Đic hay là cá voi trắng* (1851). Được quan niệm thoạt đầu như một tiểu thuyết phiêu lưu về săn cá voi, dưới ảnh hưởng của nhiều sự kiện chính trị – xã hội hồi ấy, nó biến dạng thành một tác phẩm có tầm vóc hùng vĩ, miêu tả cuộc đấu tranh dũng cảm, bất khuất của thuyền trưởng Ahap và đoàn thuỷ thủ của ông tìm diệt cá voi trắng, tượng trưng cho điều ác xã hội. Đây là một thành tựu độc đáo của văn học lãng mạn Mĩ.

3. VĂN HỌC HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Thời gian sau nội chiến từ năm 1865 đến cuối thế kỉ XIX, nước Mĩ dưới sự thống trị của giai cấp đại tư sản đã huy động mọi sinh lực và tài nguyên để phát triển kĩ nghệ. Nhu cầu cải tiến nông nghiệp, sáng chế máy móc đòi hỏi phải chú trọng phát triển khoa học. Năm 1807, Phuntơ đã chế tạo một tàu chạy bằng hơi nước. Người Mĩ đã học tập nhiều thành tựu khoa học của châu Âu : đường sắt, máy điện báo, khinh khí cầu, sự tiến hoá của sinh vật v.v... Thực tế đó làm hình thành yếu tố khách quan khoa học của các nhà văn tiên tiến Mĩ khi quan sát thực tại. Trào lưu hiện thực phê phán ở châu Âu từ những năm 30 cũng tác động đến sự chuyển biến văn học ở Mĩ. Đến nửa sau thế kỉ XIX quần

chúng thích đọc những tác phẩm hiện thực sống động của các nhà thơ nhà văn *Hôoenx, Uytman, Mac Tuên*... Văn học hiện thực phê phán Mĩ xuất hiện từ những năm 60 của thế kỉ XIX, có phần chậm hơn so với châu Âu.

Hôoenx (William Howells, 1837 - 1920) được công nhận là người đứng đầu trường phái hiện thực ở nước Mĩ. Ông chủ trương nhà viết tiểu thuyết phải mô tả chân thực những hình ảnh của bản thân đời sống và các nhân vật thực tế hàng ngày. Ông viết : "Người viết tiểu thuyết phải cố gắng mô tả cuộc sống bằng cái đẹp và sự thực. Địa hạt của nghệ thuật là cuộc đời toàn diện. Một cuốn tiểu thuyết là một sự vật sống động... Nhưng sự thực không phải là một cái gì cố định và theo tiêu chuẩn, vì thực tế vốn có hình thức muôn vẻ !".

Sinh tại bang Ôhio, vì gia đình nghèo nên ít được học ở nhà trường. Ông trau dồi kiến thức và rèn luyện nghề văn nhờ việc đọc sách khi làm nghề in, làm phóng viên báo chí và biên tập viên cho nhà xuất bản. Hôoenx quan tâm đến công việc chính trị của đất nước. Ông ủng hộ Lincôn trong cuộc bầu tổng thống, được cử làm lãnh sự Mĩ tại Italia từ năm 1861 đến 1885. Ông viết nhiều thể loại : tiểu thuyết, truyện ngắn, kịch, thơ, phê bình văn học. Ông làm chủ bút tờ tạp chí *Atlentich,* tạp chí *Hacpo* và viết nhiều bài cho tờ báo *Dân tộc* (The Nation). Trong tập *Phê bình và hư cấu* (1891), ông đã đề ra lí thuyết chủ nghĩa hiện thực phê phán ở Mĩ cần phải phản ánh chân thực cuộc sống và có chức năng giáo dục đạo đức hơn là giải trí. Ông đã áp dụng lí thuyết hiện thực trong nhiều kiệt tác như : *Sự phất lên của Xailơtlâpham* (1885), *Đi tìm cơ nghiệp mới* (1889), *Thế giới rủi may* (1893).

Tác phẩm *Đi tìm cơ nghiệp mới* là chuyện một điền chủ trở thành triệu phú nhờ tìm ra được dầu hoả trong vùng ấp trại của mình, ông ta đỡ đầu một tờ tạp chí để cho con trai học nghề làm báo. Một cuộc đình công lớn của công nhân xe buýt diễn ra trong thành phố. Con trai tên điền chủ bị giết khi đang cố thuyết phục công nhân chấm dứt đình công.

Tác giả đã mô tả các lớp người trong xã hội từ nông thôn đến đô thị. Các nhân vật có tính chất điển hình cho giới tư sản mới phất lên làm giàu, cho nhân dân lao động lầm than đã vùng dậy đấu tranh. Ông mô tả tâm lí các nhân vật sâu sắc và xác thực. Văn phong của ông tự nhiên, trong sáng và hấp dẫn. Nhà văn Hari Pic đã nhận định : "Hôoenx đã tự cho mình có nhiệm vụ ghi chép tất cả mọi sinh hoạt, phân tích các khuynh hướng văn học của thời đại mình. Ông là tấm gương phản chiếu rõ ràng xã hội Mĩ để người Mĩ có thể hiểu xã hội của họ. Ông là người đã gây dựng một tinh thần văn nghệ độc lập cho nước Mĩ theo kịp các trào lưu văn nghệ trên thế giới".

Uytman (Walter Whitman, 1819 – 1892). Ông sinh trong một nông trại ở Loong Ailân gần Niu York. Cha của ông là người gốc Anh, còn mẹ gốc Hà Lan. Cuộc sống gia đình gặp nhiều khó khăn nên cha ông phải rời bỏ ruộng đất đi làm thợ mộc để kiếm ăn và nuôi vợ con. Khi Uytman lên năm , gia đình dọn đến ở Bruclin, ngay trước cảng Niu York. Ông không được học hành nhiều. Năm 11 tuổi, Uytman đã phải rời ghế nhà trường, bắt tay vào cuộc sống, trải qua rất nhiều nghề khác nhau : chạy giấy, thợ mộc, thợ sắp chữ, thợ in, đánh cá, dạy học... Năm 1838, Uytman bắt đầu viết báo và nghề báo trở thành nguồn sinh kế của ông trong nhiều năm. Năm 1846, Uytman được mời làm chủ bút tờ báo hàng ngày *Đại bàng Bruclin*. Với cương vị này, ông có dịp đến Niu Orlêăng và hiểu biết đời sống của nhân dân ở miền Tây và miền Nam nước Mĩ. Ông viết những bài báo nóng hổi tính chiến đấu phê phán bọn chủ tư bản bóc lột thợ thuyền hoặc tệ nạn buôn bán nô lệ lúc đó đang còn được dung túng ở nhiều nơi trong nước và nhiều vấn đề khác nữa. Chính vì những tư tưởng tiến bộ mà năm 1848, Uytman bị đuổi khỏi toà soạn. Ông lần theo bố đi làm thợ mộc. Đây lại thêm một dịp để ông gần gũi với đông đảo quần chúng lao động. Cũng trong thời kì này, Uytman tranh thủ những lúc rỗi việc để đọc sách, niềm ham thích từ nhỏ của ông, và cũng là để bổ sung cho vốn kiến thức ít ỏi học tập được trước kia trong nhà trường. Ông đọc rất nhiều, từ Sêcxpia, Xcôt đến các nhà thơ Hi Lạp, các nhà văn và các triết gia Pháp. Từ 1847, khi đang làm chủ bút báo *Đại bàng Bruclin,* Uytman bắt đầu ghi chép trong nhật kí nhiều suy nghĩ và ấn tượng về con người và cuộc đời. Trên cơ sở những chất liệu ấy, ông bắt đầu sáng tác *Lá cỏ* xuất bản lần đầu tiên năm 1855. Năm 1856, *Lá cỏ* được tái bản và bổ sung thêm. Năm 1860 *Lá cỏ* lại được tái bản và bổ sung thêm nữa. Năm 1865, sau khi chấm dứt cuộc Nam – Bắc phân tranh (1861 – 1865), Uytman được giới thiệu đến Oasinhtơn làm một viên chức trong Bộ Nội vụ, nhưng chẳng bao lâu lại bị cách chức vì bộ trưởng Jêm Haclâu bắt gặp tập thơ *Lá cỏ* trên bàn nhân viên của mình, mang về xem và không thể nào chịu đựng nổi. Nhờ có bạn bè nói giúp, Uytman được phục chức. Năm 1873, Uytman thôi việc lui về sống tại nhà em trai ở Cumđen, bang Niu Jơxi, và từ đó cho đến lúc qua đời không ngừng bổ sung thêm cho *Lá cỏ*.

Lá cỏ là tác phẩm duy nhất của Uytman. Từ 1855 cho đến 1892, năm nhà thơ qua đời, *Lá cỏ* được tái bản tới 10 lần, và lần nào cũng có sửa chữa và bổ sung thêm. Lần xuất bản đầu tiên (1855) *Lá cỏ* chỉ vẻn vẹn có 12 bài thơ. Đến lần tái bản cuối cùng, lúc sinh thời tác giả, con số đó đã lên đến 411. *Lá cỏ* chứa đựng nhiều phần quan trọng : "Ra đi từ Paumơnoc" (Paumơnoc là quê hương của nhà thơ, theo tên gọi cũ của thổ dân da đỏ), "Bài hát chính tôi", "Bài hát con đường mở", "Bài hát người trả lời", "Bên bờ Onteriơ xanh biếc"... "Bài hát chính tôi" chiếm một

vị trí đặc biệt. Có thể xem đó như bài thơ cốt lõi của tập thơ, như bản "tuyên ngôn" của thi sĩ. *Lá cỏ* thể hiện tư tưởng tiến bộ của Uytman. Ông đưa vào thơ, với tấm lòng yêu thương trân trọng, những con người lao động trong nhà máy, trên ruộng đồng hay ở các lĩnh vực khác. Ông ca ngợi những người da đỏ, da trắng, da đen sống trên đất Mĩ bằng một ngòi bút bình đẳng, không hề có sự phân biệt chủng tộc, màu da, những con người mang bàn tay, khối óc xây dựng đất nước, những con người đã hi sinh cho nền độc lập, tự do và dân chủ của Tổ quốc. Ông mở rộng biên giới, cất cao lời thơ "Chào thế giới !" bao la... Tất cả được trình bày trong những mạch thơ nối tiếp nhau tuôn trào, những "bài thơ thác nước" như có người đã nhận định, với những câu thơ không vần, không theo một niêm luật quen thuộc nào, nhiều câu dài dằng dặc như văn xuôi. Nhan đề của tập thơ gợi cho ta suy nghĩ. Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng "Lá cỏ" là biểu tượng của chân lí – giản đơn mà có sức mạnh trường tồn, vì trên trái đất này không có gì nhỏ mọn như lá cỏ, nhưng cũng chẳng có sức mạnh nào tiêu diệt được nó.

Mac Tuên (Mark Twain, 1835 – 1910). Ông tên thật là Xemuơn Lenghorn Clemơnx, sinh ở bang Florida, tuy cha mẹ ông đều xuất thân từ bang Vơcginia. Cuối 1839, gia đình Mac Tuên dọn nhà đến ở Hanniban, một thành phố nhỏ gần như ở trung tâm nước Mĩ, có con sông Mixixipi chảy qua về phía đông, bên kia sông là những vạt rừng, những cánh đồng cỏ, những trang trại. Thời thơ ấu của nhà văn đã trôi qua tại đây và cũng chính nơi đây sẽ trở thành bối cảnh cho những cuốn tiểu thuyết nổi tiếng của ông sau này. Cha ông mở một cửa hiệu nhỏ và thỉnh thoảng có làm đôi ba công việc ở Toà án, nhưng cuộc sống gia đình nói chung chật vật, nên lúc nhỏ ông không được học hành nhiều. Khi 12 tuổi, cha mất, gia đình càng nghèo túng, Clemơnx phải bỏ học, vào làm tập sự thợ in cho một hãng xuất bản. Năm 18 tuổi, ông bỏ nhà ra đi lang thang khắp vùng để thoả mãn mơ ước phiêu lưu ; được ít lâu Clemơnx định đi một chuyến thật xa đến tận sông Amazôn mong tìm cơ hội làm giàu, nhưng khi bước chân xuống tàu trên sông Mixixipi lại đổi ý và chuyển sang tập sự nghề lái tàu. Năm 1861, chiến tranh Nam – Bắc nổ ra, đường sông tắc nghẽn, ông rời bỏ nghề lái tàu, rồi phiêu dạt đến tận những dãy núi miền Tây nước Mĩ để tìm vàng, nhưng không thành công. Cuối cùng, ông kiếm được việc làm trong nghề báo chí và lấy bút danh Mac Tuên. Bút danh này bắt nguồn từ một thuật ngữ cổ trong nghề hàng hải, chỉ độ dài tương đương bốn mét. Người dò sông biển thường kêu tiếng ấy để báo cho lái tàu, Mac Tuên đã viết ít nhiều, nhưng lúc đó không hề nghĩ mình sẽ là nhà văn. Ông bắt đầu được dư luận chú ý với tác phẩm *Con ếch nhảy trứ danh ở Kelevơrax* đăng báo năm 1865 và in thành sách năm 1867. Nghề báo chí tạo điều kiện cho ông đi nhiều nơi trong và ngoài nước. Năm 1867, ông có dịp sang châu Âu, đến miền Địa Trung Hải ;

cuộc hành trình này sẽ được đưa vào trong tác phẩm *Những người Inôxăng đi du lịch* (1869). Tác phẩm *Gian khổ* (1872) thuật lại cuộc hành trình của ông đến tận bang Nêvađa, miền Tây nước Mĩ. Cũng từ thời gian này, Mac Tuên bắt đầu bước vào giai đoạn sáng tác văn học nở rộ. *Những cuộc phiêu lưu của Tôm Xoyơ* (1876) là một trong số những tác phẩm nổi tiếng và độc đáo nhất của ông. Tiểu thuyết gợi lại những ngày thơ ấu của nhà văn sống ở Hanniban bên bờ sông Mixixipi. Nhân vật chính, Tôm Xoyơ, là sự tổng hợp những nét tính cách ba người bạn học của ông thời đó. *Cuộc sống trên sông Mixixipi* (1883) đưa độc giả trở về với những ngày sôi động lúc nhà văn còn làm nghề lái tàu trên dòng sông này. *Những cuộc phiêu lưu của Hâckơnbery Fin* (1884), cũng được xếp vào loại kiệt tác của Mac Tuên nói riêng và văn học Mĩ nói chung, phản ánh cuộc sống và tâm tình của những thiếu niên Mĩ vùng thung lũng sông Mixuri và Ohiô, nghèo nàn, yêu đời, ham thích phiêu lưu mạo hiểm. Lồng vào trong câu chuyện phiêu lưu của Hâckơnbery Fin còn là những bức tranh phê phán các thói hư tật xấu của xã hội vì vậy có người đã so sánh tác phẩm này với *Golivơ du kí* của Xuyp. Ở một số tác phẩm khác, mức độ thành công có thấp hơn nhưng chẳng phải là không đặc sắc : *Ông hoàng và gã ăn xin* (1882) đả kích những tệ nạn xã hội ; *Một người Hoa Kì bang Connecticơt trong triều đình Vua Actơ* (1889) châm biếm ách chuyên chế phong kiến. Từ sau 1893, Mac Tuên gặp nhiều tai hoạ trong cuộc đời, sức khoẻ giảm sút, vợ đau ốm rồi chết, một con gái chết, một con gái khác phát điên, kinh tế gia đình lụn bại. Tư tưởng bi quan bắt đầu xuất hiện và để lại dấu ấn nặng nề trong những tác phẩm cuối đời : *Tấn bi kịch của Putnhit Uynxơn* (1894), *Hồi ức cá nhân về Jan Đa* (1896), *Người khách lạ huyền bí* (in 1916, sau khi tác giả đã mất). Mac Tuên mất ở bang Connecticơt sau vài tuần lễ ốm nặng vì bệnh đau thắt ở ngực.

Mac Tuên là một trong số những nhà văn lớn nhất của Mĩ thế kỉ XIX. Trong những tác phẩm của ông, tính chất hiện thực, giá trị phê phán và yếu tố hài hước hoà quyện vào nhau tạo nên một phong cách riêng biệt, độc nhất vô nhị trong văn học Mĩ thế kỉ đó. Mac Tuên đã khắc hoạ được những nhân vật rất sinh động, phản ánh một giai đoạn đã trôi qua trong đời sống Mĩ. Nhiều nhân vật như làm sống lại những con người thuộc nhiều tầng lớp khác nhau mà nhà văn đã từng gặp, từng quen trong thời niên thiếu và nhất là trong những năm tháng làm lái tàu trên sông Mixixipi. Văn chương của Mac Tuên nhẹ nhàng, linh hoạt, không khoa trương kiểu cách mà gần gũi với ngôn ngữ nói dân gian trong trẻo, duyên dáng. Vì vậy có người đã đánh giá Mac Tuên là nhà văn lớn đầu tiên của miền Tây nước Mĩ và thành công của ông thể hiện sự thắng lợi của miền Viễn Tây dân gian đối với các xa lông văn học ở Bôxtơn. Người ta cũng xem đây như là một cách tân lớn, một sự khám

phá lại ngôn ngữ Anh, có tầm quan trọng không chỉ đối với Mĩ mà cả đối với Anh trong một giai đoạn lịch sử nhất định.

Nhìn chung, đặc sắc của văn học hiện thực phê phán Mĩ là đã phản ánh sinh động đời sống của người dân Mĩ ở nhiều địa phương khác nhau, những nét riêng của các khu vực nhân văn và bối cảnh thiên nhiên đa dạng, đã xây dựng những điển hình của các giai cấp, các từng lớp xã hội đang phân hoá trong thời kì ổn định của chủ nghĩa tư bản tự do cạnh tranh ở Mĩ. Phong cách thể hiện của một số nhà văn hiện thực đã kết hợp chặt chẽ các yếu tố trữ tình, hiện thực và châm biếm.

Văn học hiện thực phê phán Mĩ trong thế kỉ XIX chưa có tầm khái quát rộng lớn với khối lượng tác phẩm tiểu thuyết đồ sộ như văn học hiện thực phê phán Pháp.



GIORGIÓ BAIRÓN

(1788-1824)

CHƯƠNG HAI

GIORGIƠ BAIRƠN

(George Byron, 1788 - 1824)

Bairơn là nhà thơ tiến bộ Anh mà cuộc đời và sáng tác đã làm chấn động dư luận châu Âu và toàn thế giới vào mấy chục năm đầu thế kỉ XIX. Ông chỉ sống có 36 tuổi đời, sáng tác trong khoảng 20 năm, nhưng đã để lại một di sản đồ sộ mà tư tưởng và nghệ thuật vẫn còn có sức cổ vũ cho đến ngày nay. Phất cao ngọn cờ của chủ nghĩa lãng mạn cách mạng ở đầu thế kỉ, đến những tác phẩm cuối đời, đặc biệt trong truyện thơ *Đông Juăng*, Bairơn đã tiến gần tới chủ nghĩa hiện thực, khẳng định hướng đi tất yếu của nghệ thuật châu Âu đương thời.

Ngay từ giữa thế kỉ XIX, trong cuốn *Lịch sử văn chương Anh*, nhà lí luận và phê bình Pháp Hipôlit Ten đã so sánh ông với các nhà thơ lãng mạn Anh khác và nhận định rằng đó là "người nghệ sĩ lớn nhất và có tính chất Anh nhất, ông vĩ đại và có tính chất Anh đến mức chỉ từ một mình ông thôi chúng ta biết được nhiều sự thực về đất nước ông và thời đại ông hơn cả những người kia cộng lại".

I - NGƯỜI NGHỆ SĨ ĐẮM MÌNH VÀO NHỮNG CUỘC CHIẾN ĐẤU CỦA THỜI ĐẠI

Bairơn sinh ngày 22 . I. 1788 ở Luân Đôn. Bố là người Anh, mẹ người Xcôtlen, đều dòng dõi quý tộc. Sau khi xài phí hết tài sản của vợ, ông bố bỏ mặc hai mẹ con, đi sang Pháp và chết ở đó khi Bairơn 3 tuổi. Thời thơ ấu, nhà thơ sống với mẹ ở Xcôtlen trong hoàn cảnh gần như nghèo nàn.

Năm lên mười, sau cái chết của một người ông bên họ nội, Bairơn được thừa kế tước hiệu Thượng nghị sĩ (Lord) và một gia sản lớn. Hai mẹ con chuyển đến sống tại lâu đài của tổ tiên ở Niuxtêt gần Nôttinghêm, một thành phố công nghiệp, nơi đang dấy lên phong trào của công nhân phá máy.

Từ 1801 đến 1808, Bairơn học ở trường Ha-rao, rồi Trường đại học Kembritgiơ. Ông nghiên cứu triết học, ngoại ngữ, khoa học tự nhiên, biết kĩ các nhà văn cổ điển Anh, đọc say mê văn chương châm biếm đương thời, thấm nhuần tư tưởng dân chủ các nhà khai sáng Pháp như Vônte, Ruxô. Vốn sinh ra bị thọt chân, anh thanh niên Bairơn hăng hái luyện tập, trở thành một người chơi thể thao giỏi ở nhiều môn (bơi, đi ngựa, đánh bốc, chơi crickê...).

Những biến động xã hội trên đất Anh và các nước châu Âu làm cho ông sớm quan tâm đến đời sống chính trị thời bấy giờ.

Năm 1807, khi mới 19 tuổi, Bairơn xuất bản tập *Những giờ nhàn rỗi*, trong đó nhà thơ trẻ bộc lộ rõ tài năng châm biếm, thái độ phê phán xã hội quý tộc và ước mơ về một cuộc sống tự do phóng khoáng cho con người. Hình thức thơ chưa đổi mới nhiều so với thế kỉ XVIII, nhưng tư tưởng táo bạo kèm theo tài năng sắc sảo của người viết đã làm cho giới phê bình bảo thủ lo lắng. Tờ *Điểm sách Edingbua ở* Xcôtlen lên tiếng công kích Bairơn. Ông chấp nhận cuộc thách thức, đập lại bằng bài thơ *Các ca sĩ người Anh và các nhà điểm sách Xcôtlen* (1909), trong đó ông chế giễu sâu cay các nhà thơ và nhà phê bình theo đuôi thế lực phản động, ngăn trở con đường tiến lên của văn chương Anh và kêu gọi tạo ra những tác phẩm mới, phản ánh những sự kiện sôi động và anh hùng của thời đại.

Năm 1909 ông thực hiện chuyến đi dài ngày đầu tiên sang các nước vùng Địa Trung Hải : Bồ Đào Nha, Tây Ban Nha, An Ba Ni, Hi Lạp, nơi đang sôi sục phong trào đấu tranh giải phóng dân tộc và đòi tự do dân chủ.

Trong gần hai năm, ông chứng kiến cuộc đấu tranh anh dũng của nhân dân Tây Ban Nha chống lại sự xâm lược của quân Pháp dưới sự thống lĩnh của Napôlêông, tìm hiểu đời sống của các dân tộc Hi Lạp và An Ba Ni đang rên xiết và vùng lên dưới ách áp bức của quân Thổ. Những điều mắt thấy tai nghe ở đây là chất liệu đầy cảm hứng cho toàn bộ sáng tác sau này của Bairơn.

Trở về Anh ông cho xuất bản 2 khúc ca (canto) đầu của tập thơ *Cuộc hành hương của Saiđơ Harôn* (1812), hiệu quả nghệ thuật của chuyến đi vừa qua, và "một buổi mai thức dậy thấy mình nổi tiếng".

Đồng thời ông cũng bắt đầu tích cực hoạt động chính trị. Ở Thượng viện, ông đọc mấy bài diễn văn quan trọng lên án chính sách phản nhân

dân của Đảng Tôry cầm quyền. Ông nồng nhiệt bênh vực những người lao động, kịch liệt phản đối luật xử tử hình đối với công nhân phá máy(1) : "Tôi đã đi thăm những nơi bị chiến tranh tàn phá ở Tây Ban Nha và Bồ Đào Nha, tôi đã đến những miền cùng cực nhất trên đất Thổ, nhưng không nơi nào, ngay dưới ách của một chế độ độc tài nhất, tôi thấy một tình trạng bần cùng tuyệt vọng, bế tắc như ở đây, khi tôi trở về Tổ quốc... Khi người ta đưa ra trong chúng ta một dự thảo điều luật để ban hành một thứ tự do nào đó hoặc bãi bỏ một sự hạn chế nào đó thì các ngài do dự, trì trệ, họp bàn hết năm này đến năm khác, thế mà đây, luật xử tử hình lại được thông qua trong nháy mắt, một cách nhẹ nhàng, không suy tính gì đến hậu quả".

Ông phê phán chế độ hà khắc mà giới cầm quyền Anh thi hành ở Ailen và đòi để cho nước này được độc lập :"Những người nông dân Ailen bị đè nén và cướp bóc đến mức họ có thể thèm muốn tình cảnh những người da đen ở Mĩ, vì ngay trong cảnh đời nô lệ loại người này vẫn sung sướng hơn những người nông dân Cơ đốc Ailen".

Tư tưởng tiến bộ và tài năng hùng biện của Bairơn đã làm chấn động dư luận, nhưng ông sớm hiểu rằng hoạt động ở chốn nghị trường không thể nào đem lại hiệu quả thiết thực. Ông vĩnh viễn rời bỏ Thượng viện và tìm cách chống lại các thế lực phản động bằng những con đường khác.

Từ 1813 đến 1816 ngoài rất nhiều thơ ca chính trị chống lại chính phủ Anh đương thời, phê phán Napôlêông là một tên độc tài, chà đạp lên những thành quả của Cách mạng tư sản Pháp, cổ vũ cuộc đấu tranh của nhân dân lao động Anh, Bairơn cho ra một loạt "Truyện thơ phương Đông" : *Kẻ tà đạo* (1813), *Cô gái xứ Abiđơx* (1813), *Tên cướp biển* (1814), *Lara* (1814), *Cuộc vây hãm thành Côrinthơ* (1816), *Parixina* (1816).

Đây là những tác phẩm hết sức tiêu biểu cho chủ nghĩa lãng mạn. Chuyện xảy ra ở đâu không rõ, chỉ biết là giữa một khung cảnh thiên nhiên hùng vĩ, kì thú, đầy bí ẩn, đậm đà màu sắc xa lạ của một đất nước nào đấy ở phương Đông. Nhân vật trung tâm là một con người đặc biệt, có cá tính mãnh liệt, có dục vọng lớn lao, có số phận hết sức éo le bi đát, có ý chí và nghị lực phi thường, lao vào một cuộc đấu tranh không thoả hiệp với kẻ thù bằng những hành động ngang tàng táo bạo. Nguyên nhân xung đột có thể là một bất công xã hội, một sự sỉ nhục cá nhân, thường xoay quanh tình yêu đối với một người đàn bà. Sự nổi loạn chống lại xã hội ở đây mang màu sắc của một sự vùng lên trả thù cho nhân phẩm bị chà đạp, sự khao khát cuồng nhiệt đối với tự do. Kẻ thù của

---

(1) Phong trào do Net Lơt (Ned Ludd) đề xướng trong công nhân dệt. Họ cho rằng mất công ăn việc làm là vì có máy móc, nên nổi lên đập phá chúng. Những người theo phong trào này được gọi là Lođaitx.

những nhân vật anh hùng này thuộc tầng lớp trên của xã hội : bọn quý tộc phong kiến hoặc bạo chúa phương Đông.

Truyện thường tập trung vào những giai đoạn khốc liệt nhất của cuộc đời nhân vật, đầy những tình tiết li kì, được kể một cách sôi nổi, năng động, những đứt đoạn, xen lẫn với nhiều đoạn mô tả thiên nhiên và ngoại đề trữ tình của tác giả.

Khác với Saidơ Harôn là một nhân vật ngẫm nghĩa tiêu cực, ở đây ta bắt gặp những anh hùng tích cực. Các "Truyện thơ phương Đông" vang lên như một lời kêu gọi hành động, nhưng sự nổi loạn ở đây mang tính chất cá nhân chủ nghĩa hoàn toàn. Bêlinxki đã từng nhận xét : "Đây là một nhân cách có tính người, phẫn nộ đối với mọi thứ ở đời, nhưng trong sự nổi loạn kiêu hãnh của mình chỉ dựa vào có mỗi riêng mình". Hình như tác giả cũng cảm thấy sự bế tắc của những cuộc đấu tranh như thế : các truyện đều kết thúc một cách bi đát.

Thời kì này danh tiếng của Bairơn càng nổi lên dữ dội. Đẹp trai, tài hoa, ông bị vây quanh bởi các cô gái và phu nhân quý tộc. Người ta học đòi cả cách ăn mặc của ông. Giới cầm quyền lo lắng trước uy tín ngày càng rộng lớn của ông, đặc biệt trong quần chúng nhân dân. Năm 1815, Bairơn cưới vợ là Annabela Minbankơ, nhưng ngay năm sau thì li hôn. Lợi dụng sự kiện này và những mối quan hệ khác của Bairơn với phụ nữ, bọn cầm quyền vốn đang tìm cơ hội để hãm hại ông tung ra ngay một chiến dịch vu cáo nhà thơ về "thói vô đạo đức." Bairơn gần như bị cô lập và tình hình căng thẳng đến mức ngày 25.IV. 1816 ông phải vĩnh viễn rời khỏi nước Anh. Về thực chất đó là một cuộc lưu đày biệt xứ.

Lúc đầu ông ở Thuỵ Sĩ, nơi đây ông viết tập thơ *Saidơ Harôn* và kết thân với một nhà thơ Anh nổi tiếng khác - P.B. Seli. Chính Seli đã nâng đỡ Bairơn trong những ngày nặng nề này, giúp ông khắc phục cái tinh thần u ám đè nặng lên tâm hồn trong mấy năm cuối cùng trên đất Anh.

Cuối năm 1817, ông sang Italia. Bắt đầu một thời kì phong phú sôi nổi trong hoạt động chính trị và sáng tác nghệ thuật của ông. Nhiều tác phẩm lớn ra đời : các vở kịch trữ tình triết học *Manfret* (1817), *Cain* (1821) ; các bi kịch lịch sử *Mariano Falièrô* (1821), *Hai người dòng họ Fôxcari* (1821) ; các tập thơ châm biếm *Beppô* (1817), *Mơ thấy ngày phán xét* (1822), *Thời đại đồ đồng* (1823) ; truyện thơ chưa hoàn thành *Đông Juăng* (1817 - 1824).

Năm 1819 ở Vơnizơ, Bairơn làm quen với công tước phu nhân Têrêxa Juyxiôli, thuộc dòng họ Gamba, một gia đình yêu nước đang đấu tranh trong phong trào Cacbônari, chống lại sự kiểm soát của quân Áo ở phía Bắc Italia. Nhà thơ trở thành một nhà hoạt động chính trị tích cực, trực tiếp tham gia cuộc khởi nghĩa năm 1812 của những người Cacbônari. Ông dành toàn bộ nhuận bút của mình cho cuộc đấu tranh. Nhà của

ông ở Raven là kho chứa vũ khí và nơi hội họp bí mật của những người khởi nghĩa.

Đêm mồng 7. I. 1821, ngày đáng lẽ phải bùng ra khởi nghĩa, nhật kí của ông viết : "Nếu cần phải đánh nhau thì ta sẽ làm tất cả những gì có thể làm được, mặc dầu thật ra có phần nào ta chưa quen với việc này ! Sự nghiệp này là một sự nghiệp chính nghĩa"... " Ta đợi chờ từng phút một cho tiếng trống nổi lên, cho loạt súng bắt đầu... nhưng cho đến bây giờ vẫn không nghe thấy gì hết, ngoài tiếng mưa rơi từng đợt nhịp nhàng và ở giữa chừng, tiếng gió kêu gào... Ta tăng lửa trong lò sưởi, cầm lấy vũ khí và vài ba cuốn sách, may ra trong khi chờ đợi còn lật được dăm ba trang".

Nhưng tiếng súng hiệu không nổ ra. Cuộc khởi nghĩa thất bại. Phong trào Cacbônari bị dẹp trên toàn Italia. Bạn bè và chiến hữu của Bairơn người bị lưu đày, kẻ bị tống giam. Chính nhà thơ cũng bị cảnh sát Áo theo dõi. Bairơn cùng với gia đình Gamba buộc phải dời đến Pixa, nơi đây ông gặp lại Seli lần thứ hai. Quây quần xung quanh hai nhà thơ là "Nhóm Pixa", tập hợp nhiều trí thức văn nghệ sĩ tiến bộ đương thời. Họ chuẩn bị cho ra đời một tạp chí cấp tiến, *Người tự do* (The Liberal), trên đó sau này Bairơn công bố những tập thơ châm biếm chính trị xuất sắc của mình.

Đang say sưa viết *Đông Juăng* mà Bairơn biết chắc sẽ là một kiệt tác, vào giữa năm 1823 ông bỏ công việc sáng tác, chuẩn bị một chuyến đi sang Hi Lạp, nơi đang sôi sục cuộc chiến tranh giành độc lập chống lại quân Thổ. Bairơn và những người cùng đi xuống tàu rời đất Italia vào tháng Bảy, nhưng mãi đến tháng Mười hai sau một hành trình dài ngày nguy hiểm, mới đến Mixôlôngghi, nơi tập trung các nghĩa quân Hi Lạp. Trong những điều kiện hết sức khắc nghiệt, đầy thiếu thốn và gian khổ, Bairơn đã hoạt động như một nhà chỉ huy quân sự, một nhà ngoại giao. Ông dùng tiền của mình để mua vũ khí và lương thực cho quân đội. Giữa những cuộc chiến đấu căng thẳng như thế, vừa sau lễ sinh nhật thứ 36, Bairơn lâm bệnh và chết ngày 19 . IV. 1824. Hi Lạp tuyên bố để quốc tang và cho đến nay vẫn xem Bairơn như một anh hùng dân tộc. Theo yêu cầu khẩn thiết của những người yêu nước Hi Lạp, trái tim của ông được an táng tại Hi Lạp. Thi hài của ông được đưa về Anh, và sau khi thiêu, được chôn tại một nơi gần lâu đài Niuxtêt quê hương, chứ không được đưa vào tu viện Oexminxtơ ở Luân Đôn như các nhà thơ khác.

Cái chết của Bairơn giữa chiến trường Hi Lạp gây một chấn động lớn. Nước Anh tư sản và quý tộc vốn thù ghét ông, tìm cách hạ thấp tầm vóc của ông, bằng cách tô vẽ những chuyện riêng trong cuộc đời và xuyên tạc ý nghĩa các sáng tác của ông. Nhưng nhân dân và các nhà thơ tiến bộ thế giới đều cảm phục ông. Ăngghen xác nhận : "Seli, nhà tiên tri tài

tình, Seli và Bairơn, với nhiệt tình và sự châm biếm sâu cay xã hội hiện đại, có nhiều người đọc hơn cả trong giới công nhân". Gơt đã tạo ra một hình tượng riêng biệt (Ơphôriông) để liên hệ tới cái chết sớm sủa và đột ngột của nhà thơ Anh trong phần hai của *Fauxt*.

Cuộc đời, con người và sáng tác của Bairơn có nhiều mâu thuẫn. Trong tiểu sử của ông, cho đến nay, vẫn còn những điểm chưa rõ, nhưng cuộc sống ấy là một cuộc sống đẹp. Chính Bairơn đã tự nhận về mình : "Tôi thường thay đổi luôn, lần lượt là tất cả và không là gì cả. Tôi là một *hỗn hợp* kì quặc của cái tốt và cái xấu đến mức khó mà miêu tả được tôi". Nhưng cũng chính ông khẳng định : "Có hai tình cảm mà tôi luôn luôn trung thành : lòng yêu tự do mãnh liệt và sự căm thù thói đạo đức giả". Có thể xem hai nét này như là đặc điểm lớn nhất của tư tưởng và nghệ thuật Bairơn.

II - CUỘC HÀNH HƯƠNG ĐI ĐẾN NHÂN DÂN

Tác phẩm khiến cho Bairơn lập tức nổi tiếng là tập thơ *Cuộc hành hương của Saidơ Harôn*. Tập thơ gồm 4 khúc ca, đều được viết ở ngoài đất Anh trong những chuyến đi của tác giả sang các nước vùng Địa Trung Hải.

Hai khúc ca đầu được viết từ tháng Mười 1809 đến tháng Ba 1810 và xuất bản thành tập riêng tháng Ba 1812. Cho đến cuối năm ấy tập này được in lại 5 lần.

Khúc ca thứ 3 được viết trên bờ hồ Giơnevơ (Thuỵ Sĩ) năm 1816 và khúc ca thứ 4 trên đất Italia năm 1816. Như vậy giữa nửa đầu và nửa sau của tập thơ có những năm dài đầy biến cố trong cuộc sống riêng của nhà thơ và đời sống chính trị xã hội ở châu Âu. Hai khúc ca sau khác biệt khá nhiều với nửa đầu : bản thân hình tượng Saidơ Harôn thay đổi, thái độ của tác giả đối với hiện thực sâu sắc hơn, ngôn ngữ thơ điêu luyện hơn.

Tuy vậy có thể xem tác phẩm gồm 4 khúc ca viết ở hai thời kì khác nhau này như một chủ thể toàn vẹn, có đặc điểm loại thể riêng, được thống nhất bởi một nhân vật trung tâm, hình thành bởi ấn tượng trực tiếp của tác giả trong các chuyến đi sang các nước Nam Âu và Tiểu Á.

Đây là một tập thơ sử thi – trữ tình, viết dưới dạng nhật kí hành trình do một người đã từng chứng kiến cuộc đấu tranh cho tự do của các dân tộc châu Âu sáng tác : Gần tám năm lịch sử châu Âu và gần tám năm cuộc đời Bairơn được phản ánh trong 4 khúc ca, cho thấy mối quan

hệ giữa các sự kiện chính trị – xã hội với sự phát triển của chính tâm hồn nhà thơ.

Mở đầu khúc ca I là một khổ thơ kêu gọi Nàng Thơ theo đúng thi pháp của thế kỉ XVIII, nhưng lại mang giọng mỉa mai, giễu cợt, chứng tỏ thái độ hoài nghi của tác giả đối với nền thơ cũ.

Tiếp theo ngay là sự giới thiệu nhân vật trung tâm : Saiđơ Harôn. Chàng là một thanh niên quý tộc thuộc một dòng họ xưa kia đã có ngày vinh quang hiển hách, nay sống giữa cảnh xa hoa sung túc, để ngày tháng trôi qua trong hoan lạc, nhưng đã chán ngấy mọi thứ trên đời. Chàng cảm thấy cô đơn, trống rỗng mà không chia sẻ được với ai tâm sự của mình. Bạn bè, khách khứa đầy nhà, nhưng đấy chỉ toàn là một "lũ nịnh hót và ăn bám đến vây quanh bàn tiệc giữa cuộc vui", còn "đàn bà thì chỉ mê xa hoa và quyền lực, ùa đến Thần tình dục như giống thiêu thân ".

"Chìm đắm trong thú vui, chàng gần như ao ước điều bất hạnh". Mệt mỏi chán chường, chàng xuống tàu rời khỏi đất nước quê hương, hướng tới những miền xa lạ.

– *"Nỗi đau buồn lớn nhất của ta*
Là ra đi mà không có gì đáng khóc".

– *"Và giờ đây, một mình ta, trên trần thế*
Giữa biển cả mênh mông không bờ không bến
Việc gì mà phải than khóc cho ai
Khi không ai dành cho ta nội một tiếng thở dài".

– *"Thuyền ơi thuyền ta sẽ cùng mày lướt nhanh*
Trên sóng nước bạc đầu
Có cần gì đất nước nào sẽ đến
Chỉ đừng quay lại đất nước của ta".

Với tâm trạng như thế, Harôn đến Lixbon, Bồ Đào Nha. Những sự việc ở đây đánh thức tâm hồn người thanh niên, buộc phải nhìn vào thế giới xung quanh. Giọng thơ thay đổi.

Bồ Đào Nha lúc ấy đang sống một khúc quanh lịch sử. Hai năm trước đó, năm 1807, quân đội của Napôlêông Bônapac chiếm đóng đất nước. Gia đình nhà vua bỏ chạy. Nhân dân vùng lên chiến đấu. Quân đội Anh, dưới quyền chỉ huy của tướng Oelinhtơn, nhân danh nước đồng minh xâm nhập Bồ Đào Nha với dụng ý xấu, định thực hiện chính sách phản động của giới cầm quyền Anh. Oelinhtơn cố trì hoãn các hoạt động quân sự, tìm cách củng cố các vị trí của quân đội Anh, ngăn trở việc thành lập chính quyền nhân dân của những người khởi nghĩa và muốn phục hồi đế chế ở Bồ Đào Nha.

Nhà thơ giận dữ lên án hoạt động của các chính khách Anh, buôn bán lợi ích của các dân tộc và cho biết rằng những người yêu nước Bồ Đào Nha không những chống lại bọn xâm lược Pháp mà còn tấn công cả quân đội Anh. "Họ vừa hôn vừa nguyền rủa cái bàn tay đang vung cao lưỡi kiếm, để cứu họ khỏi cơn cuồng nộ của tên vua người Pháp".

Đặc biệt sự sống trong cảnh nghèo đói cơ cực bẩn thỉu của nhân dân Bồ Đào Nha – cảnh đời nô lệ của họ – khiến cho Harôn xúc động."Nhìn vào sự thật, đôi mắt chàng nhức nhối lệ mờ".

Sang Tây Ban Nha, Harôn càng được khích lệ bởi cuộc chiến đấu vĩ đại và anh hùng của nhân dân chống lại quân Pháp. Nhà thơ đã vẽ nên một bức tranh sôi nổi và phong phú của một cuộc chiến tranh nhân dân và chiến tranh cách mạng, nhằm bảo vệ Tổ quốc chống ngoại xâm và đánh đổ chế độ phong kiến ở bên trong. Giọng thơ đặc biệt hùng hồn và nồng thắm khi tả lại chiến công của người nữ anh hùng ở thành Xaragôza, cô gái Auguxtina. Gương dũng cảm của những dân thường Tây Ban Nha càng nổi bật lên bên cạnh sự phản bội của tầng lớp quý tộc. Các khổ thơ về Tây Ban Nha có màu sắc anh hùng ca rõ rệt. Nhưng ở đoạn cuối của khúc ca này lại vang lên những nốt lo âu : cuối năm 1809, sau khi đánh bại quân Áo ở Vagram, Napôlêông lại tiến hành một cuộc hành quân chinh phục mới xuống Bồ Đào Nha và Tây Ban Nha. Những vần thơ nồng cháy của Bairơn kêu gọi tin tưởng ở sức mạnh kháng cự của nhân dân Tây Ban Nha là một bản ngợi ca nồng nhiệt công cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc của nhiều nước châu Âu hồi ấy.

Khúc ca 2 nói về Hi Lạp và An Ba Ni. Đất nước Hi Lạp với nền văn minh cổ đại rực rỡ nay đang phải sống dưới ách của quân Thổ mà chưa thể cầm vũ khí nổi dậy đấu tranh. Tác giả dùng cái quá khứ vinh quang của nhân dân Hi Lạp để làm nổi rõ cái tình trạng thê thảm hiện nay và tiên đoán một cách sáng suốt rằng nhân dân Hi Lạp chỉ giành được tự do bằng chính sức của mình.

Số phận của An Ba Ni cũng khốc liệt không kém. Một đất nước tươi đẹp, với những cảnh núi non hùng vĩ, những con người kiêu hãnh cao quý, gan dạ mà vẫn phải chịu đựng chế độ độc tài của Ali Pasa do quân Thổ dựng nên.

Ở cuối khúc ca lại nổi lên những nốt chán chường và tuyệt vọng. Trong một lời tựa in năm 1813, Bairơn cho biết rằng nếu tiếp tục câu chuyện, ông có ý định biến Harôn thành "một Taimơn hiện đại". Taimơn là điển hình trong nghệ thuật thế giới của một kẻ chán đời, thù ghét con người[1]. Chính cái mâu thuẫn trong thái độ của tác giả đối với nhân vật tạo ra

(1) Xem vở bi kịch *Taimon ở Aten* của Sêcxpia.

cái mâu thuẫn của tác phẩm. Một mặt cái chân lí khách quan do nhà nghệ sĩ mô tả – cuộc chiến đấu dũng cảm của nhân dân – không thể nào không tạo ra những biến động tốt lành trong tâm hồn của Harôn, mặt khác cái định kiến của nhà thơ cho rằng tính cách của nhân vật không hề thay đổi, không gì có thể giải phóng anh ta khỏi sự "sa đoạ về tinh thần và đạo đức". Bairơn hiểu rằng chỉ có nhân dân mới thực sự yêu tự do và có khả năng trở thành người anh hùng của lịch sử, nhưng trong tập thơ này thì nhân dân chưa phải là nhân vật chính, còn Saiđơ Harơn ở trung tâm câu chuyện, một kẻ đứng xa nhân dân, không là nhân vật anh hùng. Bản chất sử thi của cuộc chiến đấu chủ yếu được phơi bày qua sự xúc động của tác giả, chứ không phải của nhân vật. Nguyên lí sử thi và nguyên lí trữ tình trong tập thơ này không thống nhất với nhau. Tác giả và nhân vật có những điểm đồng nhất với nhau, nhưng lại không là một và có khi biệt lập với nhau.

Trong khúc ca 3 và khúc ca 4, mâu thuẫn này dần dần được giải quyết. Bairơn nói trực tiếp về mình ngày càng nhiều hơn, hình tượng Harôn mờ dần và đến khúc ca 4 thì gần như mất hẳn. Nếu như ở đầu khúc ca 3 tác giả và nhân vật còn tách rời nhau thì về sau họ hoà nhập vào nhau : Harôn thống nhất với Bairơn, chia sẻ với ông những suy nghĩ về Italia, về số phận của các nước châu Âu và toàn thế giới.

Mở đầu khúc ca 3 là một đoạn dài nói lên tâm sự buồn chán của nhà thơ : nhớ thương đứa con gái Ađa đã chia tay từ nhỏ (mà về sau ông không bao giờ gặp lại nữa), giờ đây lại rời bỏ đất nước ra đi, lênh đênh trên sóng nước, chân trời có rộng mở, nhưng không hết nặng nề cô đơn. Harôn lại xuất hiện, nhưng cũng chỉ để phơi bày cái chua chát đắng cay của lòng mình đối với xã hội thượng lưu Anh. Tâm trạng này thay đổi khi chàng đến chiến trường Oateclô, "nấm mồ của nước Pháp" nơi trước đó một năm Napôlêông bị đánh bại. Trận đánh này được mô tả như một bước ngoặt trong lịch sử châu Âu, và sự sụp đổ của tên vua độc tài Pháp là bi đát và hợp quy luật. Bairơn không quên những tội ác của quân đội Pháp ở các nước châu Âu mà ông đã đi qua và không tha thứ cho sự phản bội của viên tướng cách mạng đã chà đạp lên lí tưởng của cách mạng ngay trong nước mình và xâm phạm tự do của các nước khác. Tư tưởng của nhà thơ còn đi xa hơn thế. Sự sụp đổ của Napôlêông không có nghĩa là sự giải phóng châu Âu, mà ngược lại đó là sự thắng thế của các thế lực phong kiến phản động và sự tăng cường đàn áp nhân dân. Trong cách thuật lại câu chuyện lịch sử thông qua những hình tượng cụ thể sinh động, người ta đã thấy xuất hiện khuynh hướng hiện thực chủ nghĩa trong sáng tác của Bairơn.

Rời bỏ cảnh chiến trường ở Bỉ, Harôn đến bờ sông Ranh, nhưng vẫn không tìm ra cảnh thanh bình : ở đây cuộc đấu tranh chống áp bức phong kiến vẫn dai dẳng kiên cường.

Chỉ khi đi sang Thuỵ Sĩ, Harôn mới bứt khỏi những ý nghĩ u ám về quá khứ và tương lai của châu Âu. Nhà thơ hướng ngòi bút của mình về phía các nhà khai sáng Pháp : Ruxô và Vônte, Bairơn ca ngợi họ là những nhà tư tưởng vĩ đại, những chiến sĩ dũng cảm đã góp phần đánh đổ chế độ độc tài phong kiến ở châu Âu.

Ở cuối khúc ca, Bairơn trở lại chủ đề trữ tình quen thuộc của mình, thái độ thù ghét đối với xã hội tư sản – quý tộc Anh :

"Tôi không yêu thế giới này

Và thế giới này không yêu tôi.

Tôi không ngợi ca cái hơi thở thối tha

Và không quỳ gối nhục nhãn trước những điều người sùng bái.

... Trong đám đông họ không nhận ra tôi là người như thế.

Tôi đứng giữa bọn họ

Mà không là người của họ".

Các khổ thơ cuối lại trở về với người con gái đã mở đầu khúc ca : một lời chia tay cảm động, đầy tình yêu xót xa, điều này chứng tỏ thêm một lần nữa sự trả thù của giới cầm quyền Anh chống lại nhà thơ đã dám nói thật và sống thật những tình cảm của mình.

Khúc ca 4 bắt đầu ngay bằng quang cảnh Vơnizơ, bằng những cảm tưởng về Italia, "đất mẹ của nghệ thuật". Nhà thơ nhắc đến những văn nghệ sĩ nổi tiếng như Đantê, Bôcaxiô, Pêtơraca, Ariôxtô, Taxô, Mikenlănggiơ, đến những nhà khoa học như Galilê, đến những nhân vật lịch sử như Côla Đi Rienxi, người đã từng lãnh đạo một cuộc khởi nghĩa nhân dân để thiết lập nền cộng hoà ở Rôma[1]. Quá khứ Italia vinh quang, nhân dân Italia đầy tài năng và ham chuộng tự do, thế mà đất nước Italia đang sống trong cảnh đau buồn dưới sự thống trị của quân Áo, của giáo hội và bọn phong kiến quý tộc địa phương. Với cái tiên cảm của người nghệ sĩ, qua những vần thơ nồng cháy của mình, Bairơn như báo trước những sự kiện lịch sử to lớn sắp xảy ra. Khi mà trong các thành phố Italia bọn cảnh sát Áo bắt người vì nói đến "bạo chúa", "độc tài", thì toàn bộ khúc ca này vang lên như một lời kêu gọi cách mạng. Không phải tình cờ mà chính phủ Áo cấm xuất bản khúc ca 4 trên đất Italia.

Cuộc hành hương của Saidơ Harôn là một tiếng nói hoàn toàn mới về tư tưởng và ngôn ngữ nghệ thuật trong thơ Anh hồi bấy giờ. Trước đó chưa có ai vẽ ra được một bức tranh rộng lớn đến như thế, kết hợp thực tế lịch sử sinh động các nước châu Âu ở đầu thế kỉ XIX với câu

---

(1) Gần đây mới tìm thấy một bản thảo của Ăngghen về Côla Đi Rienxi. Đó là một vở kịch lịch sử do Ăngghen viết nhưng chưa công bố.

chuyện của một thanh niên chán chường xã hội thượng lưu, đi tìm một con đường phát triển cho bản thân mình.

Hình tượng của một con người đầy mâu thuẫn nhưng trung thực, chán ghét môi trường cũ của mình, thèm khát một sự thay đổi về tinh thần nên đi tìm một lí tưởng mới, ở những bước ngoặt lịch sử sau này sẽ là hình tượng phổ biến trong văn học cổ điển châu Âu thế kỉ XIX. Cuộc hành hương của Saiđơ Harôn hay của chính Bairơn dẫn họ đến một vùng "đất thánh" đặc biệt : nơi các dân tộc đang đấu tranh để giành tự do cho chính mình và cho đất nước. Đó là cuộc hành hương đi đến nhân dân.

III - NHỮNG VỞ KỊCH KHÔNG PHẢI ĐỂ DIỄN

Trong di sản đồ sộ của Bairơn có một loạt vở kịch, được viết vào khoảng từ 1816 đến 1822, tức sau khi ông buộc phải rời bỏ vĩnh viễn đất nước quê hương. Giới phê bình thống nhất rằng đây là những tác phẩm trữ tình, viết ra để đọc chứ không phải cho nghệ thuật sân khấu. Puskin nhận xét : "Bairơn chỉ sáng tạo có mỗi một tính cách... , phân chia cho các nhân vật của mình những nét tính cách riêng biệt của bản thân mình và như vậy đó, từ một tính cách toàn vẹn, u ám và kiên nghị, tạo ra một số tính cách vô nghĩa lí, – đây hoàn toàn không phải là bi kịch ". Về thể loại, những tác phẩm này là những "đram tư tưởng", một thể loại sau này sẽ trở thành phổ biến ở châu Âu vào cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX.

Trong kịch của Bairơn, theo đề tài người ta phân ra hai loại *Kịch triết lí* và *Kịch lịch sử*. Các vở kịch này gắn liền với một giai đoạn khủng hoảng sâu sắc trong đời sống riêng của nhà thơ và phản ánh cái không khí tuyệt vọng chung của giới trí thức châu Âu phản ứng trước thực tại xã hội và các biến cố chính trị diễn ra sau Cách mạng tư sản Pháp, những điều này chứng tỏ sự sụp đổ của những lí tưởng của thời đại Ánh sáng.

Nhân vật kịch thường là một tính cách kì vĩ, có ý chí tự do mãnh liệt, dũng cảm nổi dậy đấu tranh, để bảo vệ nhân phẩm, chống lại số phận độc ác hay một thế giới thù địch, khinh khi quyền lực của mọi tên độc tài dù ở trên trời hay dưới đất... Chính vì vậy mà có thể xem những vở kịch này như một thách thức kiêu hãnh đối với tất cả những lực lượng phản động hồi bấy giờ, kể cả Nhà thờ Cơ đốc.

Manfret (1817) là vở kịch đầu tiên cũng là vở kịch u ám nhất. Nó gần như không có hành động, tác giả tập trung vào mô tả suy tư và tâm trạng của nhân vật. Phơi bày thế giới bên trong của Manfret, nhà thơ muốn chỉ ra tấn bi kịch của xã hội thời ấy mà lịch sử đang dẫn vào một ngõ cụt tối tăm không lối thoát. Nhân vật trung tâm là một kẻ siêu phàm,

có khả năng gọi dậy và điều khiển cả những lực lượng siêu nhiên, nhưng không phải bằng pháp thuật như những tên phù thuỷ thông thường mà bằng sức mạnh của trí tuệ, bằng những hiểu biết đa dạng và sâu sắc tích luỹ trong một quá trình lao động dài, đầy gian truân và khổ ải.

Manfret là một tâm hồn vĩ đại, xưa kia đã từng ôm ấp những lí tưởng tốt đẹp, những hoài bão to lớn, nhưng giờ đây đang trải qua những ngày khủng hoảng kịch liệt. Ông tuyệt vọng vì, trái với điều mình mơ ước, xã hội đang bị thống trị bởi thói ích kỉ, sự ngu dốt, tính vụ lợi, sự đê tiện, tệ giả dối, sự mê hoặc tôn giáo. Ông không thể nào thoả hiệp với những cái đó. Nguyền rủa xã hội loài người, ông cắt mọi quan hệ với nó, tự tách mình ra và sống một mình trên núi cao hẻo lánh. Người đọc bắt gặp nhân vật ở giai đoạn này. Manfret, một pháp sư đầy quyền lực, đi lang thang trong những căn phòng tối tăm của lâu đài. Xung quanh ông không có ai hết. Ông tự giam hãm mình trong sự cô đơn kiêu hãnh, đối lập mình với toàn thế giới, cả thiên nhiên và con người. Nhưng mặc dầu có khả năng tạo ra một thế giới cho riêng mình, bằng sức mạnh của trí tuệ, trong cảnh đó ông vẫn không tìm ra yên tĩnh và hạnh phúc, không làm thế nào để tránh khỏi được lương tâm, tránh khỏi được những đau khổ đang giày xé tâm hồn. Ông lên án không những các trật tự xã hội mà cả những quy luật tự nhiên, không những sự lan truyền của chủ nghĩa vị kỉ mà cả sự không hoàn thiện của bản thân mình. Chính vì điều này mà ông đã giết chết người con gái mình yêu thương tha thiết. Axtacta Manfret không chỉ là nạn nhân của những trật tự xã hội phi lí, bất công mà còn là người anh hùng của cái thời đại trong đó "cá nhân được tháo cũi sổ lồng". Cũng như Fauxt của Gơt, Manfret đấu tranh với chính mình : trong con người ông có hai tâm hồn. Và cuộc đấu tranh này lại thể hiện cái xung đột cơ bản giữa nhân vật và toàn bộ thế giới.

Không tìm được yên tĩnh, Manfret lần lượt gọi tên những vị thần khác nhau để giúp ông quên lãng, nhưng họ đều từ chối. Trí tuệ hùng vĩ và quyền lực to lớn của Manfret không cứu vớt được ông, không tạo ra được sự hài hoà trong tâm hồn cần cho hạnh phúc con người. Cuối cùng, ông chết trong cô đơn tuyệt đối, trên núi cao.

Vở kịch có nhiều biểu tượng mơ hồ, lãng mạn, khiến cho các nhà nghiên cứu có những kiến giải khác nhau về ý nghĩa của từng hình tượng cũng như của toàn tác phẩm. Nhưng rõ ràng nó là một sự chối bỏ kịch liệt cái thực tại xã hội hình thành ở châu Âu mấy chục năm đầu thế kỉ XIX, sự khẳng định tầm vóc vĩ đại của con người và tấn bi kịch đau thương của nó khi lịch sử chưa cho phép những lí tưởng tiến bộ thắng thế.

Vở kịch triết lí thứ hai, *Cain* (1821) được viết ở Italia sau khi Bairơn tham gia phong trào Cacbônari, chứng tỏ những biến động quan trọng

trong ý thức nhà thơ. Lấy đề tài từ *Kinh Thánh* về chuyện những con người đầu tiên trên trái đất, Bairơn đã sáng tạo ra một tác phẩm cách mạng. Cain của Bairơn không phải chỉ là kẻ đã phạm tội giết người đầu tiên trên thế giới theo như tinh thần của *Kinh Thánh*, mà là người nổi loạn đầu tiên trên trái đất để chống lại quyền độc đoán của Chúa trời đã bắt loài người phải sống trong cảnh nô lệ và đau khổ. Cain giận dữ nhìn vào bố mẹ, Ađam và Eva, vì mặc dầu họ đã bị Chúa trời đuổi ra khỏi Thiên đường mà vẫn giáo dục con cái trong tinh thần sùng kính Chúa một cách nô lệ.

Trong kịch của Bairơn, Chúa có đủ các nét tính cách của một tên độc tài : ham quyền lực, kiêu ngạo, tham lam, hay nghi ngờ, thích nịnh hót, thích trả thù. Cain thì thông minh, dũng cảm, nghi ngờ uy quyền của Chúa. Anh khao khát hiểu biết thế giới và đạt được điều này nhờ sự giúp đỡ của Luxife, một thiên thần đã bị đuổi ra khỏi thượng giới, nhưng vẫn không chịu khuất phục. Luxife phơi bày cho Cain những tai hoạ mà Chúa đã giáng xuống cho loài người : đuổi khỏi Thiên đường xuống trái đất và bắt phải chết.

Cain không chấp nhận cái mệnh lệnh từ thượng giới : "sống như sâu bọ", "lao động để rồi chết !". Sự nổi loạn của anh có tính chất tổng thể. Anh không chỉ phản kháng những điều kiện trong đó loài người buộc phải sống trên trái đất, mà toàn bộ trật tự của thế giới, kể cả những quy luật tự nhiên, nghĩa là thách thức toàn bộ sự sáng tạo của Chúa. Cain muốn chia sẻ với anh là Aben những suy nghĩ của mình và được anh ủng hộ. Nhưng Aben là một kẻ nô lệ quen thần phục, tin tưởng một cách mù quáng vào quyền lực thiêng liêng của Chúa. Hoảng sợ trước những tư tưởng táo bạo của em mình, Aben dâng lên bàn thờ một con cừu non. Ngọn lửa thiêng thiêu cháy nó một cách ngon lành, trong khi đó thì một ngọn gió xoáy lật đổ bàn thờ của Cain vì trên đó chỉ có hoa quả, những thứ không thích hợp với lòng tham của đấng tối cao. Trong cuộc cãi vã xảy ra sau đó, giữa cơn thịnh nộ, Cain đánh vào Aben. Aben ngã ra. Lần đầu tiên trông thấy cái chết, Cain cũng hoảng sợ. Bố mẹ là Ađam và Eva nguyền rủa Cain. Cain cùng với vợ là Ađa bị đày ải ra những vùng xa xôi hẻo lánh của trái đất, kèm theo đó là sự trả thù vĩnh viễn của Chúa trời đối với loài người.

Trong vở *Cain*, nỗi "đau buồn thế giới", của Bairơn có tầm vóc vũ trụ. Cùng với Luxife, Cain đã thăm vương quốc của cái chết, nhìn thấy bóng ma vật vờ của những người đã chết. Số phận của loài người là thế đấy, lịch sử phát triển theo một vòng khép kín, tiến bộ không thể nào có được, đó là ý nghĩ u ám đè nặng lên tâm hồn nhà thơ những năm đó.

Thế nhưng đồng thời *Cain* lại là một tác phẩm có tinh thần cách mạng. Khác với Manfret, Cain không là một kẻ nổi loạn cô đơn, mà là

một nhà nhân bản đấu tranh chống lại cường quyền vì hạnh phúc của những người khác, vì số phận của loài người trong những thế hệ đến sau. Manfret có ý thức về sự cô đơn bi kịch của mình, Cain hoàn toàn không cô độc. Luxife, đối với anh, là một đồng minh trong cuộc đấu tranh cho quyền hạn của loài người bị đè nén. Và đặc biệt, vợ anh, Ađa, là một trong những nhân vật nữ đầy sức hấp dẫn trong sáng tác của Bairơn. Cô vừa là người yêu, vừa là bạn của Cain. Có vẻ đẹp dịu hiền và trái tim yêu đương của người phụ nữ, lại vừa có sức mạnh của tính cách, sự dũng cảm của một con người hiểu rõ ý nghĩa của công việc đang làm. Nàng không ngần ngại đi theo chồng vào cảnh lưu đày, sẵn sàng đón nhận những thử thách và tai hoạ sẽ đến.

Giữa lúc "Liên minh thần thánh" của các chính phủ phong kiến phản động đang thắng lợi ở châu Âu, vở *Cain* của Bairơn vang lên như một lời thách thức, nổ ra như một cuộc nổi dậy chống lại cái trật tự xã hội mà nhiều nước đang muốn tái lập dựa vào uy quyền của tôn giáo để thủ tiêu mọi thành quả của Cách mạng tư sản Pháp.

IV - "ĐÔNG JUĂNG", CUỘC TÌM KIẾM CHÂN LÍ CUỐI CÙNG

Phải xem *Đông Juăng*, một tiểu thuyết bằng thơ chưa hoàn thành, là đỉnh cao sáng tác của Bairơn. Ông bắt đầu viết *Đông Juăng* từ năm 1917 trên đất Italia và dự tính sẽ có 25 khúc ca. Rất tiếc, ông chỉ viết được 16 khúc ca và 14 khổ thơ của khúc ca 17 thì cái chết đã đột ngột đến với nhà thơ.

Toàn bộ xã hội đương thời với Bairơn được phản ánh ở trong đó một cách sâu sắc, chân thực và đa dạng : tâm hồn con người được khảo sát mô tả ở nhiều khía cạnh khác nhau ; nội dung tư tưởng rộng lớn, phong phú tiến bộ ; những đổi mới về nghệ thuật của một nghệ sĩ canh tân ; tất cả những cái đó làm cho tác phẩm này xứng đáng là sự kết thúc tuyệt đẹp cho cả quá trình sáng tạo trước đó. Puskin đã từng nói đến "tính đa dạng thực sự theo kiểu Sêcxpia của *Đông Juăng*".

Câu chuyện xoay quanh cuộc đời của một thanh niên quý tộc Tây Ban Nha, Đông Juăng. Đây là một cái tên quen thuộc trong văn học châu Âu. (Xem vở kịch cùng tên của Môlie). Nhưng nếu như trong truyền thuyết dân gian, Đông Juăng là một kẻ đàng điếm ăn chơi, chuyên quyến rũ đàn bà con gái để lợi dụng họ và hưởng lạc, thì ở Bairơn tình hình sẽ ngược lại. Đông Juăng sinh ra trong một gia đình quyền quý sống theo tinh thần tôn giáo khắc nghiệt nhưng giả dối. Từ nhỏ, Đông Juăng đã chán ngấy các thứ giáo lí khô khan mà người ta cố ấn vào người và sẵn

sàng buông thả mình theo tiếng gọi chân thực của trái tim. Thường sang chơi bên gia đình Anphôngxô cùng mẹ, chàng quen với Julia, cô vợ trẻ của Anphôngxô, hơn chàng 7 tuổi, rồi một ngày kia nảy nở giữa hai người một tình yêu tha thiết. Mối quan hệ vụng trộm cuối cùng bị phát giác. Để tránh tiếng, bà mẹ bố trí cho Đông Juăng một cuộc du lịch dài ngày ở châu Âu.

Trong cách mô tả châm biếm cuộc sống của giới quý tộc Tây Ban Nha, dễ dàng nhận ra những phong tục tập quán, và thói đạo đức giả của xã hội thượng lưu Anh.

Bị đắm tàu ngoài biển khơi, Đông Juăng một mình được cứu thoát bởi một cô gái tuyệt vời, Haiđê, con gái của tên tướng cướp Lămbrô. Haiđê bí mật chăm sóc Đông Juăng trong một cái hang đá gần bờ biển và cả hai người đã sống một bản tình ca tuyệt đẹp. Nhưng rồi hạnh phúc không kéo dài. Tên tướng cướp, khi phát hiện ra, đem chàng bán ở chợ nô lệ, còn Haiđê thì đau buồn mà chết.

Từ chợ nô lệ, Đông Juăng được mua về cung vua Thổ, nhưng không phải để hầu hạ mà để làm một việc đặc biệt : ăn mặc giả gái để đi lại trong hậu cung của hoàng hậu, nhưng thực chất để làm tình nhân cho hoàng hậu. Không chịu được hoàn cảnh ấy, và suýt bị nhà vua phát giác, Đông Juăng bỏ chạy, vượt biển trốn sang nước khác, đến gần Ixmain, nơi quân đội Nga dưới quyền của tướng Xuvôrôp đang vây thành. Đông Juăng sung vào cuộc chiến đấu và lập được nhiều thành tích. Xuvôrôp phái anh về Pêtecbua để trình báo lên nữ hoàng Êcatêrina.

Vì trẻ và đẹp, Đông Juăng nhanh chóng trở thành sủng thần, được nữ hoàng ưu ái, nhưng trước sự ghen tuông dị nghị của triều đình, nữ hoàng buộc phải cử chàng làm đại sứ của nước Nga tại Anh. Ở đây, Đông Juăng cũng có nhiều cuộc phiêu lưu kì lạ, bộc lộ tính chất hư hỏng, sa đoạ của xã hội quý tộc Anh.

Theo dự định của tác giả, thì sau nước Anh, Đông Juăng còn đi qua một số nước khác, rồi cuối cùng đến đất Pháp tham gia vào cuộc Cách mạng tư sản và chết trên chiến luỹ Pari.

Khác hẳn với các nhân vật trước đây của chính Bairơn, Đông Juăng là một con người bình thường, chứ không phải là một người anh hùng phi thường, được lí tưởng hoá. Tác giả phơi bày cuộc sống bên trong của nhân vật, không hề che giấu những nhược điểm, những tật xấu của anh. Các nét tích cực trong tính cách của Đông Juăng rất rõ : sự trung thực, lòng yêu tự do, sự căm ghét giả dối, tính kiên quyết, sự dũng cảm... Anh say mê không hạn độ, không chung thuỷ trong tình cảm, có khi tỏ ra ích kỉ – về điều này tác giả luôn luôn cười cợt anh ta – , nhưng lại ghê tởm sự sa đoạ trắng trợn, từ chối mối quan hệ với hoàng hậu vua Thổ trong cung cấm, mặc dầu suýt vì vậy mà mất đầu. Anh không có lí tưởng chính trị rõ ràng, nhưng căm ghét tất cả những kẻ áp bức. Anh đấu tranh kiên

quyết, dũng cảm cho tự do của bản thân mình, và theo ý đồ của tác giả, ở cuối tác phẩm, khi đã chín muồi về chính trị, Đông Juăng sẽ cầm vũ khí chiến đấu cho quyền lợi của nhân dân. Sự phát triển tính cách của Đông Juăng, từ một con người bình thường đến một chiến sĩ, cho phép nói đến sự xuất hiện của chủ nghĩa hiện thực trong phương pháp sáng tác của Bairơn.

Trong *Đông Juăng*, sự phản kháng của nhà thơ đối với mọi sự áp bức về chính trị, mọi chế độ độc tài cũng sâu sắc và cụ thể hơn trong các tác phẩm trước kia. Việc Đông Juăng phải sống ở nhiều nước trong cuộc đời phiêu bạt của mình là dịp tốt để tác giả phê phán các chế độ xã hội ở châu Âu hồi bấy giờ. Sự châm biếm hiện thực đạt đến đỉnh cao ở các khúc ca X – XVI, khi tác giả nói đến hiện thực xã hội Anh : bản chất phản nhân dân của chính phủ, sự giả dối, sa đoạ và trống rỗng của tầng lớp thượng lưu, trò hề của những cuộc đấu tranh ở nghị viện, tính hẹp hòi vụ lợi của bọn tư sản, bọn chủ nhà băng, những người chủ thực sự của đất nước.

Là ngọn cờ của chủ nghĩa lãng mạn cách mạng ở đầu thế kỉ XIX, với *Đông Juăng*, Bairơn đã khẳng định bước đi hợp quy luật của nghệ thuật tiến bộ thế giới hồi bấy giờ : sự hình thành và sự thắng thế dần dần của chủ nghĩa hiện thực.

Sáng tác của Bairơn có tác động mạnh mẽ lên nhiều nền văn học dân tộc châu Âu hồi bấy giờ. Đánh giá sự đóng góp của nhà thơ Anh, Bêlinxki nhận xét : "Thơ của Bairơn là một trang trong lịch sử của loài người. Xé bỏ nó đi thì tính toàn vẹn của lịch sử sẽ biến mất. Còn lại một chỗ trống mà không có gì thay thế được".



VICTO HUYGÔ
(1802 - 1885)

CHƯƠNG BA

VICTO HUYGÔ

(Victor Hugo, 1802 - 1885)

Trong thế kỉ XIX, do sự nhạy cảm của thiên tài lãng mạn, do những nét độc đáo trong sáng rất đa dạng và phong phú của mình, do trường độ sáng tác của một người đã sống và gắn mình với cả một thế kỉ đầy biến cố, Victo Huygô đã trở thành "hiện thân chủ nghĩa lãng mạn" là "tiếng vọng âm vang của thời đại". Chẳng những thế, cho tới nay, ông vẫn được coi như một nhà văn đã kết hợp được qua một sự nghiệp đồ sộ gồm thơ và văn xuôi những tình cảm phổ biến nhất, những khát vọng bình dị và sâu xa nhất của con người và được coi như "nhà tiên tri của hòa bình trên toàn thế giới"(1).

I - "CẬU BÉ TRÁC VIỆT" VÀ NHỮNG PHẢN ĐỀ CỦA TUỔI THƠ

Victo Mari Huygô sinh ngày 26.II.1802, khi "thế kỉ này đã lên hai" ở Bơzăngxông, "một thành phố thuộc Tây Ban Nha thời cổ". Cậu bé lúc "mới sinh ra quặt quẹo, và ngay từ đó đã phải chịu đựng cái cảnh "nếu có cha thì không có mẹ" ở bên mình. Dĩ nhiên là hoàn cảnh chinh chiến của người cha, một sĩ quan của Napôlêông I, khiến khi thì ông phải sang Italia, khi sang Tây Ban Nha (ở đó mẹ của Huygô có dẫn ba anh em sang thăm cha vào năm 1811 - 1812). Nhưng những phản đề thơ của

---

(1) Jean Massin. *Année Victor Hugo*, Paris, 1985, tr.10.

ông sau này không phải chỉ bắt nguồn từ những nét trái ngược, từ sự đan chéo cái thô kệch và cái cao cả trong cảnh vật, từ sự rối loạn ở đất nước Tây Ban Nha dưới ủng của đội quân Pháp, do Huygô giữ lại ấn tượng rất mạnh mẽ từ tuổi thơ ; mà những phản đề ấy, nói đúng hơn là những giằng xé ấy còn bắt nguồn từ cuộc sống gia đình, từ mâu thuẫn giữa mẹ và cha của Huygô, cuối cùng là sự chia rẽ hoàn toàn vào năm Huygô mười sáu tuổi. Huygô đã giải thích điều này bằng những mâu thuẫn về tư tưởng. "Cha tôi người chiến binh dày dạn, mẹ tôi người xứ Văngđê" (vùng Văngđê là vùng đặc biệt cuộc nổi loạn phản cách mạng và cha Huygô được phái đến dẹp loạn gặp cô Xôphi Trêbuysê vốn thường che chở cho một số nhà tu hành chống cách mạng ở đó, cô trở thành mẹ Huygô sau này). Tuy nhiên xích mích chủ yếu là do sự không phù hợp về khí chất và tính cách giữa hai người mà khởi phát. Mẹ Huygô đã yêu Laôri một người có học thức hơn, suy tư hơn là chồng mình, và ông này, đã là tướng (cũng như cha của Huygô dưới thời Đế chế) nhưng bị thất sủng nên âm mưu chống lại Napôlêông. Câu chuyện vỡ lở, ông trốn tránh ở nhà mấy mẹ con Huygô và bị xử tử vào năm 1812. Còn cha Huygô thì cũng đã sống với một cô gái "con nhà hạ tiện" theo sự đánh giá của mẹ Huygô và chính thức cưới cô làm vợ vào năm 1821, khi mẹ Huygô mất. Sự đối lập về tư tưởng không phải là dữ dội, bởi vì mẹ Huygô, dù gọi là "bảo hoàng", vẫn được coi là bảo hoàng theo kiểu Vônte, gần gũi với những tư tưởng Ánh sáng nhiều hơn là kiểu nhà thờ, bà vẫn là đứa con của một thời đại mãnh liệt, đầy đổ vỡ. Trong khi Huygô chỉ phát hiện ra cha đẻ của mình với những nét cao thượng lúc mẹ đã mất thì ảnh hưởng của người cha đỡ đầu - người tình của mẹ, vẫn có một khía cạnh lành mạnh, mang hơi thở thời đại. Laôri khi dạy cho cậu bé Victo đọc sách La tinh, đồng thời ông đã dạy cho cậu bé rằng : trước hết, cái quý nhất vẫn là tự do.

Sâu xa hơn, nguồn gốc của những tương phản trong thi ca và tiểu thuyết, trong hình thức cấu trúc cũng như trong tư tưởng của nhà văn còn nằm trong thời đại "đầy biến động và đổ vỡ". Ở Tây Ban Nha, Huygô đã thấy thấp thoáng sự chống lại của quần chúng, trước một đội quân nhân danh "hoà bình với lều tranh, chiến tranh với lâu đài" nhưng thực ra đã biến chất. Ông đã thấy những xác người chết treo và ngay trên đất Pháp đã có sự thiết lập của cái máy chém - một sản phẩm độc đáo của cách mạng tư sản.

Khác với Banzăc, thiên tài Huygô bộc lộ và được chấp nhận rất sớm. Satôbriăng từng gọi ông là "cậu bé trác việt". Khi định dạy đánh vần cho chú bé, người ta mới phát hiện ra rằng chú đã biết đọc không biết tự bao giờ ! Mười tuổi, chú đã sáng tác những câu thơ đầu, mười bốn tuổi, chú viết một vở bi kịch, mười lăm tuổi, được bằng khen trong cuộc thi thơ của Viện Hàn lâm Pháp, mười bảy tuổi, giải Bông huệ vàng trong một cuộc thi

thơ ở Tuluzơ... Tài năng được khẳng định, Huygô có thể thoát khỏi sự áp đặt của người cha, không đi theo hướng khoa học, mà cùng người anh là Ôgien Huygô lập tờ báo *Người bảo thủ văn học*. Năm 1820, truyện *Buyc Jacgan* in lần thứ nhất.

II – HIỆN THÂN CỦA CHỦ NGHĨA LÃNG MẠN

Huygô xuất hiện như một ngôi sao mọc sớm và lặn rất muộn ở chân trời của thế kỉ. Mãnh liệt và cường tráng, thiên tài ấy ngay từ đầu đã tự khẳng định mình như chủ suý của trường phái lãng mạn. Cho tới nửa sau của thế kỉ, dù trào lưu lãng mạn đã qua thời vàng son của nó, thì bản thân Huygô vẫn làm mờ nhạt tài năng của nhiều "chủ nghĩa" đang nở ra và tàn đi rất mau chóng ở cuối thế kỉ, đến nỗi họ phải than rằng "cây sồi già xanh ngắt cho đến lúc chết" ấy đã làm cớm cả một vùng bao quanh.

Hai mươi tuổi, Huygô đã đạt được nhiều điều mà biết bao tài năng trẻ hồi ấy hằng khát vọng. Tất nhiên, trong đời sống gia đình, ông đã phải chịu một cái tang đau đớn (người mẹ ông qua đời). Rồi mối ám ảnh đầu tiên về huyền thoại Aben và Cain hai anh em thù nghịch và về sự phạm tội ngoài ý muốn : người anh đồng thời là người bạn của những trò chơi tuổi thơ của Victo Huygô là Ôgien Huygô, sau nhiều dấu hiệu của bệnh điên, đã phát điên hẳn trong ngày Victo cưới Adelơ Fusê, cô bạn mà từ thuở nhỏ cả hai cùng yêu. Song vinh quang đã đến với ông rất sớm. Tuy chưa nổi tiếng được như Vinhi, Lamactin, nhưng trong nhóm *Nàng thơ Pháp*, gồm nhiều nhà văn nghệ sĩ "vào trong phong nhã ra ngoài hào hoa" – Huygô đã nổi lên như một nhân vật ấp ủ nhiều ý niệm mới mẻ về thi ca. Các ông vua của triều đại Trung hưng cũng chú ý tới nhà thơ trẻ bởi muốn biến tài năng này thành một loại thi sĩ cung đình. Lui XVIII cấp cho Huygô tới hai món bổng – chỗ dựa vật chất của gia đình vì thế được bảo đảm – và sau đó, Saclơ X lại ban cho ông huân chương Bắc đẩu bội tinh và mời nhà thơ tới dự lễ đăng quang của mình (1825). Tuy những tập thơ và tiểu thuyết xuất hiện lúc này như *Đoản thi và tạp thi* (1822), *Han ở Ixlăng* (1823), *Đoản thi và Balat* (1826)... chỉ là "một chùm mơ hồ những tia sáng mông lung", giai đoạn sáng tác này vẫn không thể coi là hoàn toàn chìm trong bóng tối của tư tưởng bảo hoàng, mà ở đây đã xuất hiện một quan niệm về sứ mệnh cao cả của nhà thơ sau này sẽ phát triển mạnh mẽ và liên tục trong sáng tác của ông : hình tượng Nhà thơ – Ánh sáng, "được cảm thông khi trái đất còn mù mịt".

Những dấu hiệu thiện cảm đầu tiên đối với Napôlêông I (vào khoảng năm 1826) không thể chỉ cắt nghĩa bằng việc tìm thấy lại người cha như Huygô đã tìm cách giải thích và phản ánh bản thân qua Mariuyx của *Những người khốn khổ*, mà nằm trong mạch ngầm của cả một thời đại, giống như Juyliêng Xôren trong *Đỏ và đen*, Fabrix trong *Tu viện thành Pacmơ*, Putskin trong *Gửi biển*, Raxkônnikôp trong *Tội ác và trừng phạt*... Và đặt trong bối cảnh xã hội bấy giờ, hướng về huyền thoại Napôlêông chính là biểu hiện của sự phủ nhận thời Trung hưng dòng họ Buôcbông. Bởi thế, ngay từ thời kì này, Huygô đã thể hiện một niềm khát khao "hướng tới những vầng ánh sáng mãi mãi cứ lùi xa".

Cùng một lúc, Huygô xuất hiện trên cả ba lĩnh vực : thơ, kịch, tiểu thuyết. Và nếu Huygô lúc này có tuyên bố rằng "tôi sẽ là Satôbriăng hoặc chả là gì sất" thì ngày nay các nhà nghiên cứu đã xác nhận rằng : ngay lúc tự nêu cho mình cái mẫu ấy, Huygô đã là Huygô. Trong tập thơ đầu từ năm 1822, Huygô đã dựng nên một cấu trúc song phương, mà cặp đôi ở đây chính là "cảm xúc của một tâm hồn" tương giao với "cách mạng của một Đế chế". Dù lời tựa tập *Những bài thơ phương Đông* (1829) có giới thiệu nó như một tác phẩm "vô bổ", "chỉ là thơ thuần tuý" thì phương Đông ở đây không chỉ là sự quên lãng, sự đối lập với thực tại, lối thoát về cái ngoại lai (exotisme), mà lúc này đã có âm hưởng của thời sự. Cuộc chiến đấu tự giải phóng của nhân dân Hi Lạp đã khơi dậy cả một "nền Phục hưng phương Đông" với Bairơn, với hoạ sĩ Đơlacroa, với bài thơ *Em bé Hi Lạp*, với những tiếng gọi trong bài *Nhiệt tình* của Huygô :

"Tới Hi Lạp ! Tới Hi Lạp ! Giã từ, tất cả ! Ta phải đi !
Rốt cuộc, nay đã đến lúc bởi lẽ máu dân tộc bị hi sinh đã đổ,
Phải khiến sao máu bọn đao phủ tuôn trào !"

Và tập thơ không chỉ có những mô típ lãng mạn từng ám ảnh thơ văn của Satôbriăng (ánh trăng, khúc ca, người Môrơ v.v...) mà tràn ngập ánh lửa, đám cháy, và bóng dáng của "Người đó", Bônapac : "Người nói : Hãy đứng dậy ! Mỗi thế kỉ bỗng vùng đứng dậy". Tập *Những bài thơ phương Đông*, về mặt nghệ thuật, cũng tương ứng với bối cảnh thời sự, khi phương Tây phát hiện ra một số ngôn ngữ giúp khai quật thêm về văn minh cổ đại Ai Cập, Ba Tư, Ấn Độ. Và nó là dấu hiệu của một khuynh hướng nghệ thuật tươi trẻ dù có phần thiếu chiều sâu tư tưởng – ở chỗ "rất ít tác phẩm thơ mà người ta được thưởng thức màu sắc và hình hài cảm giác và hình ảnh phong phú đến như thế. "Đó là ngày hội của ánh sáng – đúng là ánh trăng nhiều hơn ánh mặt trời và ngày hội của từ ngữ âm vang, của nhịp điệu nhảy nhót" (Pie Anbuy). Thời kì này ở nhóm *Nàng thơ Pháp*, Huygô đã kết giao với nhiều hoạ sĩ trẻ, tài năng và cũng là lúc Huygô chủ trương thơ phải là hội hoạ (bản thân nhà văn cũng đã vẽ tới hàng ngàn bức vẽ). Sau đó hai năm, tập *Lá thu* (1831), bên cạnh

tập *Những bài thơ phương Đông*, được coi như hai tập thơ đầu mở ra hai nguồn chính của dòng thác thơ Huygô sau này : nếu tập *Những bài thơ phương Đông* là thế giới rực rỡ bên ngoài, bát ngát, thì *Lá thu* chính là bằng chứng cho ta thấy thi ca "mang trong mình cái riêng tư nhất". Tuy thế, tập *Lá thu* đã nêu một vấn đề trung tâm : đó là vị trí của thơ ca trong xã hội. Tuy nhiên giữa hai tập thơ, ở ngoài xã hội đã có cuộc cách mạng 1830 diễn ra (rồi thất bại) còn ở Huygô, đã có "trận đánh Hecnani" trên sân khấu. Đấy lại chính là lĩnh vực mà người chủ suý của nhóm "Bạn trẻ Pháp" tiếp xúc với công luận, với công chúng.

III - TỪ NHỮNG VỞ ĐRAM CỦA HUYGÔ, "TRẬN ĐÁNH HECNANI" ĐẾN "SÂN KHẤU TỰ DO"

Cho tới trước 1985 (kỉ niệm 100 năm mất Huygô) các vở kịch của ông còn được công diễn nhiều nhất trên sân khấu, bên cạnh *Hecnani*, là *Ruy Bla*, *Mari Tuydo*. Tuy nhiên đặt vào cuộc đấu tranh của nhà lãng mạn trẻ Huygô ở thế kỉ của ông, thì cuộc tấn công có ý nghĩa quyết định mở màn là ba vở đram : *Crômoen* (1827), *Mariông Đolormơ* (1829) và *Hecnani* (1830).

Cho tới thời Huygô, thị hiếu "sang", "hèn" vẫn phân chia khán giả thành hai vùng rõ rệt. Ngay ở địa điểm công diễn : một loại phòng biểu diễn dành cho công chúng hoặc lớp trẻ tương đối rộng rãi với những vở hài kịch nhẹ nhàng hoặc kịch mêlô(1) (được gọi là loại kịch "đường phố lớn" do cái tên gốc chỉ địa điểm công diễn tại "Bulơva duy Crim"). Còn khán giả thanh lịch, thượng lưu thì vẫn giam hãm trong một chương trình gồm những vở kịch cổ điển ở toà nhà lộng lẫy xây dựng từ thời Lui XIV mang tên "Kịch viện Pháp" (Comédie Française). Tất nhiên nếu xét kĩ, thì việc nhà lãng mạn Huygô chọn sân khấu làm nơi đụng độ giữa phái mới và phái cũ có nguyên nhân tiền nong : tiền nhuận bút thơ không hậu bằng tiền bán vé diễn kịch dù số lượng ấn bản thơ của Huygô vào loại cao. Còn về tiểu thuyết, cuốn *Ngày cuối cùng của một kẻ bị kết án* in năm 1829 (cũng như cuốn *Clôt Gơ* in sau này vào năm 1834) không có nhiều tình tiết tạo nên cốt truyện dù ở đây đã xuất hiện hình thức độc thoại nội tâm – nó sẽ trở thành rất mốt ở thế kỉ XX – nhưng lại không được thị hiếu đương thời chấp nhận, cuốn sách bán không chạy. Song tiền vẫn không phải là nguyên nhân chính : sau khi vở *Mariông*

(1) Có thể dịch tạm là "kịch bi luỵ" (nguyên văn : *mélodrame*) một hình thức kịch quần chúng đặc biệt phát triển ở thế kỉ XIX.

Dolormo ra đời, chính quyền bảo hoàng ra lệnh cấm vở kịch. Để xoa dịu, mua chuộc Huygô, họ tăng món bổng hàng tháng lên gấp ba. Nhưng nhà thơ trẻ đã từ chối.

Trên sân khấu, Huygô đã tấn công ba đợt và ở ba bình diện "đối diện với giới phê bình : vở *Crômoen*, đối diện với chính quyền : vở *Mariông Dolormo*, đối diện với khán giả : *Hecnani*"(1). Những vở kịch của Huygô cho đến *Torkêmada* vở cuối cùng (trừ loại không được công diễn ở thế kỉ XIX mà Huygô gọi là "Sân khấu tự do") đều được Huygô gọi là đram. Huygô còn bàn đến đram như một nhà lí luận về thể loại trong bài tựa cuốn *Crômoen*. Vở kịch không được công diễn trong suốt thế kỉ XIX mà ngay từ đầu vẫn nổi tiếng đến như thế đã chứng tỏ tầm quan trọng về lí luận của nó(2). Song ông không phải đã đóng góp nhiều điều mới đối với đram, mà về nghệ thuật và lí thuyết, ông cũng chỉ là người bổ sung. Tuy nhiên, *Crômoen* quan trọng bởi những quan niệm, những mô típ đề cập tới ở đây đã soi sáng toàn bộ các hình thức thể loại khác của ông cả thơ và văn xuôi nói chung chứ không chỉ giới hạn trong hình thức đram. Đó là vấn đề tự do (trước hết trong nghệ thuật) được giải quyết với ba yếu tố : lịch sử, tính chất thơ và *grôtexco*. Các nhà nghiên cứu ở thế kỉ XX đặc biệt chú ý đến yếu tố thứ ba trong đram của Huygô : nó bắt nguồn từ nền văn hoá sinh động và lành mạnh của quần chúng, biến thành những hình tượng kết hợp cái cao cả và thấp hèn (mà ngày nay Bakhtin chỉ ra nguồn gốc với cái tên gọi là truyền thống cacnavan của văn hoá dân gian). Huygô tìm thấy những cội nguồn của phản đề cao cả / thấp hèn từ trong *Kinh Thánh*, và sau này, khi viết tiểu luận *Uyliam Sêcxpia* (1864), cái grôtexcơ vẫn ám ảnh Huygô : "Cái bụng cũng có chất anh hùng". Tuy nhiên với Huygô, cái grôtexcơ xuất hiện như một phản đề, là đối cực giữa cái bụng, xác thịt, con vật với cái đầu, tinh thần, con người. Ông chưa thấy được chất lưỡng tính của cái grôtexcơ, chưa thấy được đầy đủ mối liên hệ biện chứng, giữa hai đối cực, dù rằng "phù hợp với thế kỉ của mình, Huygô đề xướng thơ ca sinh sôi được là nhờ bước xuống những vùng cấm địa" và nền nghệ thuật mở ra hướng bị phỉ nhổ gồm cái nhục cảm và cái dị dạng tới bây giờ đã được chấp nhận"(3).

Những quan điểm và hình tượng kịch của Huygô rõ ràng gắn bó với thời sự, là "âm vang lanh lảnh" của thời đại. Huygô cho rằng "tự do trong

---

(1) Anet Rôza : *Victo Huygô, Ánh sáng của một thế kỉ*, Messidor La Farandole, Paris. 1985, tr. 57.

(2) Có thể xem thêm về phần này trong : Phùng Văn Tửu, *Victo Huygô*, Giáo dục, 1978 ; Đặng Thị Hạnh, *Văn học lãng mạn và hiện thực phương Tây thế kỉ XIX*, Đại học và trung học chuyên nghiệp, 1981.

(3) Misen Janorê. *Tính chất đa âm của Rabole* : in trong *Văn học* số 55, 1984, Larousse, tr 99.

văn chương là con đẻ của tự do chính trị" (*Hecnani*) và đòi hỏi "một sân khấu được giải phóng bởi một công chúng tự do" (tựa *Crômoen*). Khẩu hiệu "Đả đảo quy tắc ba duy nhất" không phải là chuyện văn chương nghệ thuật thuần tuý. Ăngghen phân tích khá sâu sắc tâm lí muốn phục hồi kịch cổ điển lúc bấy giờ : "Đối với một gã bảo hoàng thuộc phái chính thống tất là hắn phải cảm thấy vô cùng khoan khoái khi xem diễn các vở kịch của Raxin, để quên đi cuộc cách mạng, quên đi Napôlêông và tuần lễ vĩ đại, và sự huy hoàng của *ancien régime*[1] lại từ dưới đất mọc lên...". Chính bởi vậy mà Vinhi, cũng như nhiều nhà lãng mạn khác, cho rằng : "Vở *Crômoen* làm cho tất cả các bi kịch của chúng ta già nua đi". Sự phản ứng hoặc ủng hộ đối với các vở đram của Huygô lúc này biểu thị sự đụng độ của phái cũ và phái mới. Bởi thế, đứng về mặt nghệ thuật, tuy kịch của Huygô sau này không gây chấn động và được đánh giá cao như trước, nhưng ở thời điểm xuất hiện của nó, rõ ràng nó có ý nghĩa tiến bộ. Tiếp theo đó vở *Mariông Dolormo* mới in thành sách đã khiến chính quyền bị chạm nọc, và vị thượng thư Bộ nội vụ ra lệnh cấm vở kịch vì hình ảnh Lui XIII trong đó sẽ khiến "cho tất cả mọi người thấy đó là một ám chỉ đối với Saclơ X" hiện nay. Quả là có tật giật mình. Sự ngu ngốc đã thắng thế. Nhưng ở xứ sở ấy việc cấm đoán của chính quyền lại có tác động ngược lại đối với công chúng, nó có giá trị như một lời quảng cáo cho Huygô. "Trận Hecnani" mở màn ngay từ đêm công diễn đầu tiên (25.II. 1830) và kéo dài trong suốt ba mươi lăm buổi công diễn tiếp theo. Đám nghệ sĩ trẻ trên dưới hai mươi tuổi mặc gi-lê đỏ, đầu tóc rối bù, gài vào nhà hát Kịch viện Pháp như một đội xung kích, và hò hét trêu chọc các khán giả "đáng kính" với cái đầu hói của họ : "Ra máy chém, hỡi những cái đầu gối !". Trong nửa buổi công diễn đầu tiên, mọi người không nghe thấy gì hết về những câu thơ "tuyệt diệu", lâm li ấy, Banzăc bị một cùi bắp cải ném vào giữa mặt. Người ta đánh nhau vì những câu thơ alêcxăngđranh bị phá vỡ quy cách, vì những nhịp cắt, leo thang táo bạo, vì vua Lui XIII mà lại hỏi giờ ("Đã nửa đêm chưa ?") như một gã tư sản, vì nghe nhầm "Lão già ngu ngốc" thành "Lão già át píc" (trong tiếng Pháp, phát âm gần giống nhau). Thật ra người ta không nghe rõ gì cả, nhưng sự va chạm này chỉ là tiếp tục chuyện đã nổ ra từ những buổi diễn tập. Vai chính do cô Macx – chuyên diễn kịch cổ điển, đầy sức nặng và uy thế – cũng đã từng phản đối Huygô.

Nhà thơ đã thổi một luồng bão tố văn xuôi lên những câu thơ alêcxăngđranh cổ kính đã định hình và ông đã phá vỡ quy tắc duy nhất về thời gian, địa điểm. Qua đề tài ngoại lai, hướng về thời gian quá khứ, qua những câu thơ mãnh liệt và trẻ trung về tình yêu, qua hầu hết những nhân vật rất trẻ, chúng ta thấy những mô típ của chủ nghĩa lãng mạn

(1) Nguyên văn tiếng Pháp. Có nghĩa là chế độ cũ.

với trung tâm của nó là nhà thơ. Câu chuyện có thể tóm tắt qua lời của một nhân vật trong vở kịch :

"Ba gã si tình : một tướng cướp mà đoạn đầu đài đang hỏi tội... Một công hầu, một hoàng thượng cùng hướng về một trái tim. Cùng theo đuổi một nàng – Tấn công rồi ai được ? Chính là tên kẻ cướp...".

Các nhà nghiên cứu từ thế kỉ XIX đều thấy bóng dáng của Huygô qua Hecnani(1), với mối tình lãng mạn, với sự phân đôi mà Huygô muốn điều hòa : trước là kẻ cướp, gã nổi loạn, sau là quý tộc và chịu ân sủng của vua. Gần đây, những nhà nghiên cứu như Yvơ Gôanh còn tìm thấy mối liên hệ giữa những suy tưởng về chính trị của Đông Caclôx – ông vua trẻ sắp thành hoàng đế – với những suy tưởng riêng tư của Huygô về vấn đề quyền lực : khi có quyền lực, người ta không có tình yêu, và khi được tình yêu, người ta không thể có quyền lực. Phải chăng kinh nghiệm sống của một nhà thơ bắt đầu nổi tiếng và sự chịu đựng những cuộc tranh chấp, đố kị, cùng với khung cảnh xã hội đã khiến cho nhà thơ có một dự cảm cay đắng về cái hố sâu ngăn cách quyền lực – tình yêu !

Năm 1880, người ta đã kỉ niệm năm mươi năm sinh nhật vở kịch, lúc đó nó đã được công diễn tới ba trăm bốn mươi mốt lần. Trong khoảng thời gian 1830 – 1843, những vở kịch của Huygô liên tiếp ra đời. *Mariông Đơlormơ* trước bị cấm, lại được công diễn trong không khí lộn xộn của 1831, nhưng vở *Nhà vua hành lạc* lên sân khấu được mỗi một lần (1832) lại bị kiểm duyệt. Trước toà, với lối nói hùng hồn của mình, Huygô đã nhân danh tự do tư tưởng và nêu một tương phản (sau này, ông sẽ có dịp khơi sâu) đó là sự đối lập giữa chế độ hiện hành (đây đã là thời Quân chủ tháng Bảy của Lui Philip) với thời Đế chế I đã qua. Và dường như ông đã tiên tri số phận của mình sau năm 1850 : "Hôm nay người ta lưu đày tôi khỏi sân khấu, ngày mai người ta sẽ lưu đày tôi khỏi đất nước"... Vở *Luycrex Borgia* viết bằng văn xuôi được những diễn viên nổi tiếng tham gia diễn xuất, xuất hiện cùng một năm với vở *Mari Tuydo*... (1833). Song vở đram nổi tiếng nhất cuối những năm 30 là vở *Ruy Bla* (1838). Cảm hứng đến từ nhiều nguồn. Trong đời sống riêng của mình, Huygô nay được triều đình Lui Philip, sủng ái : nhà thơ đi lại thân thiết với vợ chồng công tước Orlêăng (người sẽ thừa kế ngai vàng). Ông đã dọn nhà tới quảng trường Hoàng gia(2) – tại ngôi nhà thời Trung cổ từng là dinh thự của vua Lui XIII. Ông đã ở đó cho tới năm 1848, toà nhà sang trọng nhưng lại nằm lọt trong khu ngoại ô ở Xanh Ăngtoan (nơi Huygô sẽ chọn để miêu tả các chiến lũy của nghĩa quân trong *Những người khốn khổ*). Có lẽ sự thăng hoa của số phận cá nhân đã là một cảm hứng để Huygô

---

(1) Hecnani. tên nhân vật chính được Huygô lấy từ tên *Ernani*, một thị trấn Tây Ban Nha – nơi thuở bé ông sang thăm cha – và kèm thêm chữ H (tên mình) ở đầu.

(2) Nay thuộc quảng trường Đê Vôgiơ và là nhà bảo tàng Huygô.

xây dựng vở kịch trong đó nhân vật chính, Ruy Bla, một gã hầu phòng thông minh và tài năng trở thành thượng thư đầu triều của Saclơ II ở Tây Ban Nha thế kỉ XVII. Bên cạnh đó là cảm hứng lãng mạn từ tập *Trần tình* (Confessions) của Ruxô, trong đó miêu tả lại phút giây ngắn ngủi mà một công nương quý tộc để mắt đến Ruxô – lúc ấy đang làm công cho một vị bá tước, và Ruxô gọi đó là giây phút "khiến mọi sự vật phải được xếp đặt đúng với trật tự tự nhiên của nó và trả thù lại cái giá trị hư hỏng của những đảo lộn gây ra bởi của cải".

Đối với nhân vật của Huygô, thì anh ta không chỉ đạt tới tình yêu của một công nương trong giây phút, mà Ruy Bla đã chiếm lĩnh được hoàn toàn trái tim của Hoàng hậu :

"Hoàng hậu yêu ta ! lạy Trời ! thật chính là ta đó
Ta lớn hơn vua bởi mối tình này"

Và không phải chỉ ở lĩnh vực tình yêu ; anh còn khiến cho Hoàng hậu phải cảm phục vì "một trí óc diệu kì nằm trong đầu chàng đó... hãy tự hào vì thiên tài là vương miện của chàng".

Nhân vật lãng mạn buộc phải chết yểu : Ruy Bla tự tử sau khi buộc phải thú nhận với Hoàng hậu rằng mình chỉ là một gã hầu phòng, chứ không phải ngài quý tộc Đông Xêza đơ Bazăng. Thế nhưng ảo tưởng lãng mạn của Huygô không mất. Thay vì kêu lên "Đông Xêza, thiếp yêu chàng !". Hoàng hậu đã đáp lại đòi hỏi của người hầu phòng, xác nhận tình yêu đối với một kẻ tiện dân bằng cách kêu lên : "Ruy Bla, em yêu chàng ! ...". Và vở kịch kết thúc ở đó. Từ lời tựa, Huygô đã nói rằng câu chuyện rất đơn giản "Đó là một người đàn ông yêu một người đàn bà"... Song đây lại là "con giun đất yêu một vì tinh tú". Bởi thế "Vấn đề triết lí của tác phẩm đó chính là quần chúng đang vươn tới những lĩnh vực cao cả". Lại một âm hưởng nữa của thời đại, của lịch sử dội vào đram của Huygô.

Ở những vở đram, cái grôtexcơ biểu hiện qua sự đan chéo những yếu tố hài hước và cao cả. Trong *Hecnani*, Đông Caclôx trước khi lên ngôi hoàng đế, tới suy nghĩ trước hầm mộ của Saclơmanhơ Đại đế, trên thế cao vòi vọi ấy, đoạn đối thoại của ông vua trẻ Caclôx bộc lộ sự choáng ngợp, sợ hãi trước cái vực thẳm ở dưới chân mình. Cái grôtexcơ không phải chỉ nằm ở những cảnh hài hước nhạo báng những gã triều thần ngu ngốc hoặc ông vua bạc nhược, mải chơi, như ở *Ruy Bla* mà nhiều khi nằm ngay trong lòng nhân vật cao cả, thành một nét tâm trạng giày vò khắc khoải bởi không thể nào lấp bằng cái hố ngăn cách giữa tướng cướp – vương hầu (Hecnani), giữa hầu phòng – người vượt cao hơn Đức vua (Ruy Bla). Rời vai tể tướng triều đình, về nhà, Ruy Bla lại phải chịu đựng sự sỉ nhục của Đông Xaluyxtơ gã triều thần già đã buộc anh phải đóng vai Đông Xêza để lừa Hoàng hậu. Anh phải nhặt khăn tay cho Đông

Xaluyxtơ khi hắn giả vờ đánh rơi, anh phải đi đóng cửa khi hắn vờ kêu lạnh, và hắn luôn nhắc nhở anh điều ấy... Bởi vậy, anh đã nói với hắn :

"Này hầu tước ! người đùa giỡn đấy !
Ông chủ ơi ! đâu phải quý phái, cái thân này !
Một cuộc đấu gươm ! hay nhỉ ! một gia nhân
Áo hầu phòng đỏ vằn vạch khoác vào thân
Tên nô bộc bị đòn roi – nay nó giết !
Phải, ta sắp giết mi, đức ông này, mi có thấy ?"
Như giết một tên tục tử ! một kẻ hèn ! một con chó vậy"

Ý thức của Ruy Bla về tính chất vừa bi đát vừa hài hước của vị trí của mình lúc này mang màu sắc bi kịch. Ruy Bla đã nhận lệnh của ông chủ mình đóng vai Đông Xêza và anh đã thật sự cao cả hơn cả Đông Xêza, hơn cả nhà vua, vì thế anh được Hoàng hậu yêu mến. Nhưng trước lúc chết, Ruy Bla đã nhắc Hoàng hậu "tôi tên là Ruy Bla" và chỉ tắt thở khi biết Hoàng hậu đã yêu mình, gã hầu phòng chứ không phải người quý tộc. Chất grôtexcơ ở đây gắn liền với một cái "Tôi" bị chia xẻ, phân đôi, không thể hàn gắn, đó chính là điều khiến nhiều nhà nghiên cứu cho rằng với chủ nghĩa lãng mạn, "Cái grôtexcơ là một biểu thị của mối lo âu" (M. Van Buren). Nó đã mất đi tính chất thoải mái xô bồ, khoẻ mạnh của hình thức hài hước trong các hội hè cacnavan của quần chúng, còn đọng lại nhiều ở Rabơle. Cũng bởi vậy, tuy người ta tìm thấy ở các vở đram của Huygô một sơ đồ nhân vật quen thuộc truyền thống của kịch dân gian và hội cacnavan qua bộ ba nhân vật "Tên hề, – Người đàn bà – Nhà vua", nhưng ranh giới giữa thế giới tên hề và thế giới Nhà vua (hoặc một nhân vật thuộc tầng lớp trên) – là không thể lẫn lộn. Có lẽ ở hầu hết các vở (trừ *Mari Tuydo*) khi tên hề hoặc những biến dạng của nó (như tướng cướp Hecnani, người hầu phòng Ruy Bla...) cố vươn sang thế giới đối lập, họ đều kết thúc bằng một bi kịch dù có thể là bi kịch cục bộ, giảm nhẹ. Nhưng cũng chính kiểu nhân vật bi đát này đã phân biệt đram của Huygô với bi kịch của Raxin, Cornây, khiến tác phẩm của ông như một ẩn dụ về một thời đại ở đó con người bé nhỏ không còn yên phận ở thế giới của những "con giun đất" mà muốn "vươn lên chiếm lĩnh những đỉnh cao".

Sau năm 1843, năm vở *Những người Buyêgravơ* đưa lên sân khấu bị thất bại, Huygô gần như không còn viết loại kịch để công diễn nữa (vở đram cuối cùng *Torkêmada* được viết từ năm 1869), do đó những nét phóng túng và grôtexcơ càng tha hồ được bộc lộ. Loại kịch mà Huygô viết sau những năm 40 (được ông gọi là "Sân khấu tự do") đã phá vỡ thể loại kịch theo quan niệm của thế kỉ XIX. Đó là những mảnh kịch cài vào những văn bản thơ, và chúng chỉ được công diễn rộng rãi ở Pháp vào năm 1985, năm kỉ niệm Huygô ở thế kỉ XX, khi mà điều kiện kĩ thuật

của sân khấu cũng như sự phá vỡ khuôn khổ của một số hình thức thể loại – một hướng thị hiếu hiện đại – cho phép "Sân khấu tự do" của Huygô có thể công diễn được. Hiện tượng này chứng tỏ rằng bộ phận không phải quan trọng nhất trong sự nghiệp đồ sộ của Huygô, ngày nay vẫn còn là những bông hoa lạ.

IV – NHÀ THƠ LÃNG MẠN TRƯỚC VÀ SAU NĂM 1848 : TỪ NHỮNG TẬP THƠ TRỮ TÌNH ĐẾN TẬP "NHỮNG TRUYỀN KÌ CỦA THỜI ĐẠI"

Thực ra, khi nói đến kịch của Huygô là nói đến thơ, bởi đa số các vở kịch đều viết bằng thơ. Điều này cũng là dấu hiệu tất yếu của chủ nghĩa lãng mạn : đây là thể loại mà nó có thể tự bộc lộ đầy đủ nhất. Nếu Huygô ít được biết đến ở nước ngoài qua thơ, đó là do việc dịch thuật thơ bị vướng phải hàng rào ngôn ngữ hơn các thể loại khác.

Là nhà thơ lãng mạn điển hình, thơ Huygô "là cái gì riêng tư nhất", đúng như ông đã nói. Song cũng hiếm nhà lãng mạn đã hoà được cái riêng tư, cái tôi vào "Người khác" như Huygô. Dù có thời kì khủng hoảng, thăng trầm, ông vẫn vượt ra được khỏi cái tôi chật hẹp, và điều đó khiến ông là nhà thơ lãng mạn duy nhất đã mang hơi thở anh hùng ca vào thơ. Nói đến tính chất anh hùng ca, là phải tính đến trường độ của thơ : "Thơ của Huygô, áng thi ca vĩ đại duy nhất ở Pháp, thay vì cô đúc trong những sự bộc lộ ngắn ngủi và hiếm hoi, thì thơ ông lại tuôn ra trong khoảng rộng thoải mái và tráng lệ" (G. Picông). Nói đến tính chất anh hùng ca, là nói đến hướng trở về sự thống nhất hài hoà giữa cá nhân và xã hội đã mất đi với những thiên anh hùng ca cổ đại, mà Huygô đang tìm kiếm – dù có khi chỉ là ảo tưởng. Bởi thế "tính chất sử thi, dường như định ngữ ấy đã chỉ đúng nhân cách và tác phẩm của cái kẻ duy nhất trong số các nhà lãng mạn đã viết nổi một thiên anh hùng ca, truyền kì của Thời đại" (D. Ranhxê). Từ tập thơ đầu, nhà thơ trữ tình đã hướng về những kích thước rộng lớn : "Không gian và thời gian đều thuộc về nhà thơ". Tới tập *Lá thu*, nhà thơ đã cảm nhận được sự gắn bó với thời đại là tất yếu :

"Ta yêu người, ôi thiên nhiên thần thánh
Ta muốn được chìm đắm trong Người
Nhưng giữa thế kỉ này đầy biến cố
Mỗi một người phải vì tất cả, than ôi !"

Tất nhiên, quá trình tìm kiếm sự hài hoà giữa cái "Tôi" với "Người khác", ở nhà thơ, không phải đơn giản, và nhất định không phải luôn tìm

thấy được. Tập *Những khúc hát hoàng hôn*, (1835) so với tập *Lá thu*, là một bước lùi. Những thoả mãn về lợi ích cá nhân trong mối quan hệ hoà hoãn với nền Quân chủ tháng Bảy, có lẽ dễ phản chiếu trực tiếp vào thơ trữ tình hơn các thể loại khác – dù mối hoà hoãn này đã thường dẫn tới những kết thúc bi đát ở *Hecnani, Ruy Bla*, và hiếm khi hài hoà được (như ở *Mari Tuydo*). Ông được xác nhận phong tử tước (thừa kế từ cha của Huygô, người dân thường được phong tử tước của Đế chế I, có nghĩa là điều xưa nay chưa được chấp nhận đối với vương triều !). Ông lại được phong Hàn lâm viện sĩ năm 1841, nguyên lão nước Pháp năm 1845. Sau sự thoả mãn là một nỗi đau đớn lớn lao, đứa con gái yêu đầu lòng, Lêôpôndin chết đột ngột trong một cuộc du thuyền tuần trăng mật, khiến từ năm 1843 đến 1852, ông không xuất bản được gì mới. Nhưng những sự kiện chính trị khởi đầu từ cuộc cách mạng 1848 khiến nhà thơ không thể chìm đắm mãi trong nỗi đau riêng của mình (thật ra từ 1845, ông đã bắt tay vào viết cuốn *Những người khốn khổ*, nung nấu từ lâu). Trước 1848, tính chất phân đôi, bị chia xẻ của nhà thơ lãng mạn bộc lộ rất rõ qua những hành động chính trị của ông. Chính phủ lâm thời do Lamactin đứng đầu dưới nhãn hiệu mới của chế độ "Nền Cộng hoà II", không xoá nhoà mà chỉ đào sâu hố ngăn cách giữa vô sản và tư sản. Dù là nghị viên (của cánh hữu) Huygô ra tận chiến hào, kêu gọi sự hòa giải. Và nhà thơ ấy cũng chẳng thể nào ngăn cản những cuộc tàn sát quần chúng vào tháng Sáu năm 1848, dẫn tới việc đưa lên sân khấu chính trị Lui Napôlêông Bônapac. Cũng như việc Huygô trúng cử vào Hội đồng Lập hiến, đọc diễn văn trước quốc hội về "Cảnh khốn cùng" (1849) và "Về tự do của giáo dục" (1850) không ngăn nổi Luật Phalu đặt trường học dưới sự chỉ đạo của Nhà thờ (đã bãi bỏ vào những năm mới cách mạng) và cuộc tàn sát quần chúng Pari nổi dậy khi Bônapac làm chính biến (2.XII.1851). Cũng từ những biển người khoác áo xanh công nhân và súng đạn của những năm này, hình tượng biển sẽ ám ảnh và mở rộng trong thơ Huygô. Nhưng Napôlêông "bé tí", "Napôlêông tiểu đế" (Huygô dám gọi hẳn như vậy trên diễn đàn quốc hội từ tháng Bảy 1850) đã lợi dụng tâm lí sợ quần chúng của "phái tả" ôn hoà, rồi niềm hi vọng sử dụng Lui Bônapac như một quân bài của phái hữu bảo hoàng trong quốc hội, cùng sự hưởng ứng của lớp nông dân có của đã dựng lên Đế chế II. Sau sự việc này, các con trai bị bắt giam, bản thân bị đe doạ, Huygô phải trốn khỏi Pháp lánh sang Bỉ không ngờ rằng mình sẽ là kẻ lưu đày trong gần hai chục năm trời. Từ đây Huygô sẽ nổi tiếng trên thế giới, chẳng những như một tài năng, mà còn như một nhân cách. Đó là người đối lập với nền độc tài và bạo lực ở nước mình, và cả ở nước ngoài nữa. Ông đòi thả những chiến sĩ tự do (như Jôn Brao), ông là bạn và là người ca ngợi Garibanđi của Italia. Từ 1858, gia đình Huygô đã dần xa lánh hòn đảo Ghecnơxy buồn bã và hẻo lánh để về Pari, hoặc đi Bruycxen, nhưng Huygô vẫn không đầu hàng trước những ve vãn của Napôlêông tiểu đế. Là người bạn của những kẻ lưu đày, Huygô thường giúp đỡ họ ; còn

những trẻ em nghèo ở hòn đảo, từ 1862, cứ mỗi tối thứ hai hàng tuần các em được ăn bữa chiều ở nhà Huygô.

Tập *Trừng phạt* (1853) là tiếng thơ đầu tiên cất lên sau mười ba năm im lặng (tập thơ gần nhất : *Tia sáng và bóng tối* xuất bản năm 1840) như tiếng sóng gào giận dữ vọng lên từ Jecxy, hòn đảo cách xa Tổ quốc. Sau khi xuất bản áng văn xuôi đả kích Napôlêông tiểu đế ở Bỉ (1832), Huygô "viết lại" đề tài này bằng thơ bởi lẽ "Hoàng đế đã bị thui chín một phía giờ có lẽ đã tới lúc quay ông ta sang mé bên kia" ! Tập thơ về nghệ thuật là một minh hoạ tài tình cho sự kết hợp những yếu tố hết sức đa dang, thậm chí trái ngược nhau – trữ tình và anh hùng ca, yêu thương và căm giận, đau xót và châm biếm, cái cao cả và cái kệch cỡm, đề tài vĩnh cửu và cái nóng hổi thời sự, văn chương uyên bác và tiếng nói dân gian... trong một kiệt tác nó chứng tỏ một bước ngoặt trong thơ Huygô. Ở đây chúng ta tìm thấy những đề tài, ẩn dụ, hình ảnh lấy từ *Kinh Thánh*, từ Esin, Cornây, Viêcgin, Đantê... Bố cục của tập thơ dựa trên tương phản (Bóng tối – Ánh sáng) (Nox – Lux) là cách kết cấu quen thuộc của nhiều tác phẩm của Huygô, nhưng cũng gợi lại hình ảnh đường đi địa ngục – thiên đường của *Thần khúc* (Đantê). (Sau này, với tận cùng của thế kỉ, tập *Những bông hoa Ác* của nhà thơ Bôđơle dường như vẽ lên một hành trình gợi lại *Trừng phạt* theo con đường ngược lại từ Ánh sáng tới Bóng tối). Do giữ khoảng cách với chế độ hiện hành, Huygô cho rằng mình đã có thể xuất hiện trong thơ với tư thế cao cả nhất : nhà thơ – người tiên tri. Tuy nhiên, so với những tập thơ trước thì *Trừng phạt* mang tính chất thời sự nóng hổi hơn cả. Tập thơ gồm 6700 câu thơ này chủ yếu được viết trong khoảng ba tháng giữa năm 1853, hoàn thành vào tháng Mười, gặp bao trở ngại khi in ấn, song vẫn được xuất bản bí mật và truyền tay ngay từ tháng Mười một năm ấy. Hiện tượng sáng tác gấp rút về cường độ của nó, cho tới nay, vẫn khó cắt nghĩa bằng sức mạnh của cảm hứng đơn thuần. Và người ta không thể chú ý tới một thời sự khác, chi phối những nhà thơ khác : lúc này là lúc Lơcôngtơ đơ Lilơ xuất bản *Những áng thơ cổ* và Têôphin Gôchiê – người chiến sĩ trẻ trung của "trận Hecnani" vào thời 1830 – nay cho ra cuốn *Sắc men và chạm trổ* (1852) cuốn lên cả một trào lưu văn chương "lạnh" thoát li cuộc sống nóng bỏng để đi vào tìm tòi kĩ xảo về nghệ thuật của thi ca. Trong khi đó tập *Trừng phạt* của Huygô in ra phải chịu đựng sự lạnh nhạt, cho tới năm 1870, khi nhà thơ trở về Pháp, trong bối cảnh của Pari bị bao vây, tập thơ mới thật sự chiếm lĩnh được độc giả bằng một hình thức phổ biến mà các kiệt tác trước đó chưa từng có : ngoài số lượng sách cực kì lớn, bán chạy trong khoảng có vài ngày và vào giữa tháng Mười hai năm ấy, tập thơ còn được độc tấu ở khắp nơi, nhờ những diễn viên nổi tiếng. Nó trở thành một khúc ca của quần chúng. Có thể nói chính thực tế sống động đi vào tập thơ đã biến giọng thơ trữ tình vốn đơn âm

(hiểu theo nghĩa người phát ngôn chủ yếu là nhà thơ) thành đa âm (theo nghĩa có nhiều chủ thể cùng cất tiếng). Bởi lẽ ở đây còn những hình thức nhại lại : bảy tiêu đề của bảy quyển (theo sự phân bổ của Huygô) là những lời nhại lại, lời thề thốt mị dân của Napôlêông tiểu đế trước khi làm chính biến : bản thân hình tượng "thằng lùn" này lại là một sự nhại lại Napôlêông Đại đế ; ở đây có những khúc hát dân gian, tiếng lóng, điệu hát huê tình và điều quan trọng hơn là tiếng nói tâm trạng của quần chúng trước sự biến ngày 2 tháng Mười hai. Chính những yếu tố này khiến người ta nói đến "sự hoà hợp giữa cái huyền ảo và chủ nghĩa hiện thực" (P. Anbuy) – và đó cũng là một nét đa âm, mới lạ trong thơ Huygô. Trước Huygô, thơ Pháp có một truyền thống hướng về trừu tượng. Huygô, bây giờ, cũng nói về một khái niệm vốn rất quen thuộc từ sau cách mạng tư sản : Tự do. Song tiếng kêu của Huygô gửi qua miệng bà già khóc cháu nhỏ bị thảm sát ngay trên hè phố sau ngày chính biến đã mất tính chất trừu tượng trước đây :

Sao họ giết cháu tôi ? Tôi muốn họ trả lời
Đứa bé đâu có hô nền Cộng hoà vạn tuế.

Lời thơ vừa mỉa mai, châm biếm vừa cay đắng. Dẫn chứng này rất tiêu biểu cho toàn bộ tập *Trừng phạt* về sự đan chéo những yếu tố trái ngược. Toàn bộ vận động của những hình ảnh, những tên tuổi lịch sử, và những người chưa được gọi lên tên tuổi, quần chúng vô danh – ở đây, luôn luôn theo trật tự đảo lộn : Đế chế II ở trên cao, Hoàng đế trên ngai vàng đang đăng quang với những đêm truy hoan vô độ, còn quần chúng và nhà thơ trong "hang hốc", trong "vực thẳm", trong những nấm mồ xác lấp không kín[1], rồi ngược lại : Chân lí, Chúa, Lịch sử, Nhà thờ ở trên cao và một Đế chế đang đắm đuối trong bùn và máu... Bởi lẽ, người rửa thù – nhà thơ "sẽ xéo nát cả hang ổ và con thú dữ, cả Đế chế và Hoàng đế". Ở đây cũng xuất hiện một số mô típ, đề tài ám ảnh : yến ẩm hành lạc của ma vương, rượu và máu, lũ thú vật mặt người, cái hoang thai sản phẩm của sự giao hợp giữa "cái dị dạng" với "chất hề" (ám chỉ Napôlêông tiểu đế)[2]. Đối lập loại hình tượng ấy là hình tượng quần chúng ngủ say và đặc biệt là hình tượng Đại dương, xuất hiện lần đầu ở tập này và sẽ là hình tượng ám ảnh những tác phẩm sau, với ý nghĩa biểu tượng cho quần chúng và Chúa trời. Có khi lại là ẩn dụ về sức mạnh của thiên nhiên lúc hiền lành, lúc hung dữ nhấn chìm cả những lực lượng thuộc về nó. Một không gian và dàn cảnh khác lồng vào tập thơ giống như ở sân khấu múa rối gồm đủ cả anh hùng và gian thần, công chúng

---

(1) Napôlêông III cố tình ra lệnh lấp xác quần chúng bị thảm sát trong những ngày chính biến như vậy để khủng bố tinh thần những người chống đối.

(2) Lui Bônapac vốn là con hoang.

đứng xem và Napôlêông III vừa là gã đầu trò vừa là diễn viên đeo mặt nạ, điều khiển một lũ côn đồ đang giấu bộ mặt hoá trang. Nhân vật chính là "một con khỉ" đội da con hổ, là "thằng lùn nhớp nhơ, ngồi xổm trên một cái tên"[1] tất cả những yếu tố đó khiến tác phẩm trở thành một áng sử thi lộn ngược, "một thứ *truyền kì các thời đại* kệch cỡm" (P. Anbuy).

Sau này, trong cuốn *Ngày mười tám tháng Sương mù của Lui Bônapac*, Mac viết : "Hêghen có nhận xét ở đâu đó rằng tất cả những biến cố lớn lao và nhân vật lịch sử đều lặp lại hai lần. Ông đã quên không thêm rằng : lần thứ nhất như một bi kịch, lần thứ hai như một trò hề". Có thể nói với sự nhạy cảm của nhà thơ, Huygô đã kết cấu *Trừng phạt* trên sự đối lập giữa huyền thoại Napôlêông I và bản sao chép grôtexcơ về hình tượng này qua Napôlêông III.

Những nét độc đáo trong nghệ thuật của Huygô đã kể trên đều gắn với một ý nghĩa sâu xa về nội dung, nhờ cá tính sáng tạo của nhà văn mà lịch sử của một khoảnh khắc được khắc hoạ tới muôn đời. Một nét đặc biệt khác nữa trong tác phẩm này, là nghệ thuật viết mà ngày nay các nhà nghiên cứu như : Mesônic và Ghi Rôza gọi là lối viết "đại dương", nói một cách khác là sự tích tụ chồng chất, lặp đi lặp lại xoáy vào một ám ảnh. Lời thơ, hình ảnh như sóng trào, miên man nhưng cũng đơn điệu. Chỉ cần căn cứ vào bố cục và những hình tượng bài thơ mở đầu (Nox) là có thể thấy được toàn bộ tập thơ. Bài thơ có thể tóm tắt : I. Cuộc chính biến. II. Những ngày tiếp theo. III. Lui Napôlêông Bônapac nhại lại ông chú của mình. IV. Bọn thoả mãn phè phỡn. V. Xác chết. VI. Lễ tạ Chúa. VII. Lời nói hướng về biển. VIII. Rồi đây "khi đất nước bao la bừng tỉnh giấc"... Ở đây đã xuất hiện mẫu hình của kết cấu từng bài thơ khác, cũng như những mô típ ám ảnh : Đại dương, tăm tối, quần chúng ngủ say, bọn cướp đêm, lũ người thú... Nghệ thuật xoáy đi xoáy lại một hình ảnh tính chất lặp đơn điệu ở đây được các nhà nghiên cứu ngày nay coi như một dấu hiệu của phong cách *baróc* trong văn Huygô. Tuy nhiên ngay ở nghệ thuật này, người ta vẫn thấy Huygô xuất phát từ một nội dung và sử dụng nó cho một hiệu quả về nội dung. Ông nhắc đi nhắc lại như vậy vì ông hướng về hai đối tượng của đối thoại. Nhà thơ quan niệm quần chúng đang ngủ mê man cần phải kêu gọi thức tỉnh ; và đối với đối thủ của mình – Napôlêông tiểu đế – cũng cần phải thét vào tai hắn những lời xỉ nhục.

Với *Trừng phạt*, Huygô đã mở đầu cho sự thành công của thơ chính trị, thơ thời sự, cho những Aragông và Eluya sau này, và hơn thế nữa, nó vừa là thơ thời sự của thời kì 1870, vừa là truyền đơn, tác phẩm lưu hành bí mật trong những năm chiến tranh chống phát xít ở Pháp của

---

(1) Ám chỉ Lui Bônapac lợi dụng họ và tên của Napôlêông Đại đế để gây uy thế cho mình trong cuộc đảo chính.

thế kỉ XX. Sau tập thơ này, không kể tập *Năm khủng khiếp* (1872) là tập thơ gắn với thời sự, chính trị rõ rệt, các tập thơ khác, hướng về bên trong như *Mặc tưởng* (1856) có tính chất huyền thoại, siêu thời gian như *Truyền kì các thời đại* (1859)... cũng vẫn mang âm hưởng thời sự. Bởi thế Huygô có thể tự hào mà viết trong lời tựa tập *Mặc tưởng* rằng : "Than ôi ! khi tôi nói về tôi chính là nói về bạn đấy. Sao bạn lại không cảm thấy điều ấy nhỉ ? Ôi anh chàng ngốc ơi, anh cứ tưởng tôi không phải là anh !". Có thể nói câu phát biểu này đã xác định dấu hiệu quan trọng nhất của chủ nghĩa trữ tình trong một nhà thơ lãng mạn tích cực : sự thống nhất giữa cái Tôi và Người khác. Bởi thế, cái hố ngăn cách hai phần của tập thơ (Xưa kia và Ngày nay) không chỉ là một nỗi đau đớn lớn lao của đời sống riêng (cái chết của Lêôpônđin đứa con gái đầu lòng) mà còn là sự cách biệt với tổ quốc những năm tháng lưu đày. Không phải cho tới tập thơ mang tên *Tất cả cung đàn lia* mà tới *Mặc tưởng*, người ta đã coi Huygô như người có khả năng diễn đạt mọi cung bậc của tình cảm con người. Ngoài những bài thơ về tình yêu như một nguồn cảm hứng không bao giờ cạn của nhà lãng mạn, cho tới khi già, thơ Huygô có một bộ phận mà ngày nay vẫn được coi như trẻ trung tươi mới ít ai sánh kịp : thơ về các em nhỏ – trong đó chuỗi bài thơ về Lêôpônđin có thể nói là đã diễn đạt qua giọt nước mắt của một người cha tất cả đại dương tình cảm của những người cha trên thế giới này. Bên cạnh hình tượng đứa trẻ – mô típ lãng mạn biểu hiện sự đối lập với thực tại thấp hèn – hai hình tượng khác gắn bó với nhau, đại dương và đám đông trở thành những gương mặt ám ảnh thơ Huygô. Hình tượng đại dương ở đây không còn là một mô típ của chủ nghĩa lãng mạn thuần tuý. Mà nếu hình tượng đám đông đã bộc lộ rõ hơi thở của thời đại phả vào thơ Huygô như thế nào, thì hình tượng đại dương rõ ràng là một ẩn dụ có giá trị tương đương. Bởi thế, cuộc đối thoại của nhà thơ cách biệt với tổ quốc là một cuộc đối thoại với biển cả vượt qua tiếng sóng và át cả tiếng sóng của đại dương, mang kích thước khác thường cho những tập thơ mà Huygô đã gọi là "thơ thuần tuý" như *Mặc tưởng*. Nhà thơ hiện lên với kích thước anh hùng ca của một cuộc cách mạng, cuộc cách mạng đó chỉ là trên lĩnh vực nghệ thuật nhưng theo lối suy nghĩ lộn ngược của nhà xã hội chủ nghĩa không tưởng, Huygô cho rằng các cuộc bão táp nổ ra trong đầu lại quyết định cuộc bão táp ở ngoài xã hội. Ông rất tự hào : nếu nhân dân Pháp, trong những ngày cách mạng sôi sục, từng đội lên đầu Lui XVI một chiếc mũ đỏ, thì trong *Mặc tưởng* ông xác định vị trí của mình đối với lịch sử văn chương Pháp như sau :

"Tôi đội chiếc mũ đỏ cho cuốn từ điển cũ
Không còn chữ quý tộc, không còn chữ bình dân
Tôi khuấy bão tố lên từ dưới đáy sâu lọ mực
Tôi gọi con heo bằng chính tên của nó, tại sao không ?"

Tất cả những dòng thơ sôi sục ấy lại chan hoà với những dòng thơ êm ái, trữ tình. Từ sau khi đi lưu đầy, thơ trữ tình của ông có thêm chiều sâu tư tưởng, nhưng điều khiến thơ trữ tình của ông ngày nay chưa già đi, chính là chiều sâu triết lí nó phù hợp với nhu cầu trí tuệ của lớp độc giả sau này. Không có gì tự nhiên, riêng tư và xuất phát từ trái tim bằng thơ của Huygô khóc con. Qua đó ta thấy cả một niềm tin, một triết lí sống bị lung lay và bị đặt lại vấn đề :

"Chúa chỉ cần để cho tôi được sống
Với đứa con gái ấy bên mình
Trong hứng khởi từng khiến tôi ngây ngất
Với bao luồng bí ẩn sáng soi !

Những luồng sáng ấy, ánh ban ngày của một thiên thể khác
Ôi chúa hờn ghen, Người đã bán chúng cho ta !
Sao người nỡ cướp đi vầng ánh sáng
Mà tôi đang có giữa trần ai !"

Chất triết lí sâu xa đã khiến hai áng thơ anh hùng ca của Huygô là *Chúa, kết thúc của Xatăng* (1856) và *Truyền kì các thời đại* (1859 và 1872) mang dáng dấp hiện đại thật sự là những "truyền kì" của thời đại văn minh. Tất cả hệ thống nhân vật thần thoại, những hình ảnh nguyên sơ từ thuở hỗn mang, từ những anh hào thi nhân, từ những nhân vật huyền thoại của *Kinh Thánh* đến con đom đóm kết hợp lại thành một thiên truyền kì vừa kì ảo vừa gần gụi, vừa là ảo giác, vừa rất thật. Tất cả những nhân vật huyền thoại ấy vẫn dệt nên một áng thơ trữ tình trường thiên, bởi lẽ cái kì vĩ nhất ở đây vẫn là bóng dáng của nhà thơ Huygô. Người ta thấy sức sống ngồn ngộn của Huygô qua những nhân vật huyền thoại như Bâz, và dường như Chúa sáng tạo muôn loài cũng chính là Huygô ! Một thể nghiệm kì lạ mà Huygô đã trải qua trước tất cả những nhà thơ hiện đại và trước khi xuất hiện Froid – đó là sự thể nghiệm những trạng thái gần như mộng mị, dưới đáy sâu vực thẳm, gần gụi với thế giới bản năng. Song nét phân biệt Huygô với một số nhà thơ sau này là ở chỗ : thế giới hỗn mang, cái hư vô không chế ngự ông. Dường như lúc nào cũng có một đôi mắt sáng suốt, một ý thức soi sáng cái thế giới đầy ảo ảnh kì dị đang dâng lên ấy. Huygô có thể mang những bản năng của Satyre hay Faune, của Dương thần hay của thần Sơn dã – trong đời sống thật cũng như trong thơ, song cái lấn át, vẫn là một vị Titan hoài vọng, khát khao và chiếm lĩnh cái vô biên cho tới khi kiệt sức.

"Duy chỉ còn lại ở tôi nỗi khát vì muốn biết,
Một sức hút về cái gì có thể nảy sinh
Miệng muốn uống chút nước đang trôi tuột
Dù uống giữa lòng bàn tay oan nghiệt của bóng đêm"

Bởi thế, cùng khai thác những vực thẳm của bản năng và cùng mượn những hình tượng, ẩn dụ của huyền thoại cổ xưa, Huygô vẫn khác hẳn một nhà văn của chủ nghĩa phi lí như Camuy. Hình tượng Xixiphơ của Camuy cũng là hình ảnh của con người dấn thân, nhập cuộc nhưng để lại một dư vị bi đát về thân phận con người, kể cả những người dám thách thức Chúa. Còn hình tượng nhà thơ ở Huygô – cũng từ huyền thoại về kẻ bị Chúa trừng phạt – đứng dưới cây quả mà chẳng thể nào với tới được, đứng bên nước mà chẳng thể nào đỡ khát vì cứ cúi xuống dòng nước lại trôi tuột đi, hình tượng con người bị hành hạ vì đói khát ở đây lại mang tầm cỡ Fauxt của Gơt ở phương Tây, Nữ Oa đội đá vá trời ở huyền thoại phương Đông.

Ở hai thiên truyền kì này, âm hưởng của lịch sử vẫn vang dội. Bên cạnh Xatăng đang thiếp ngủ đã xuất hiện thần Tự do và vị thần này đã đi... xuống vực thẳm để gặp Xatăng. Chỉ bằng ánh sáng của mình, Thiên thần đã làm tiêu tan cả bóng đêm của các lực lượng hắc ám, và quay trở lại lên trần thế để giải thoát cho con người và để... phá ngục Baxti. Sự thể nghiệm về lịch sử của Huygô không phải là không có phần cay đắng. Cả một chương dài mang tên "Đài giảo hình" miêu tả cảnh Chúa bị đóng đinh câu rút : Có một chuỗi độc thoại của nhà thơ với những suy ngẫm mang tính chất phi thời gian, ở đó luôn luôn trở đi trở lại những lời than nức nở, và mối ám ảnh về chiếc giá treo cổ.

"Xử tử người đàn ông này ! Xử tử người đàn bà này ! Cần phải vậy !

Xử tử đứa con quần chúng ! Xử tử đứa nhỏ của lều tranh !

Anh không thấy những chiếc đinh của ta ư ! bóng ma cất tiếng...

(...)

Ôi ! Nếu sự việc tất nhiên phải đành là như vậy.
Nếu mãi mãi trái đất này sẽ chọc tiết những nhà tiên tri của nó,
Thì hỡi trời bao la, ta phải tin và nghĩ thế nào đây ?"

Tưởng như ta lại nghe thấy lời than của A.Sêniê về tự do trước đây, và bài thơ chỉ có hai câu của Tago sau này ở phương Đông : "Đất hỡi người ăn gì mà quá khát ? Sao uống nhiều nước mắt máu tươi ?"(1).

Tóm lại cái cao cả và cái thấp hèn, bóng tối và ánh sáng, anh hùng ca và trữ tình, ảo giác và lịch sử đan chéo nhau thành những kiệt tác có một không hai, thành những áng thơ – anh hùng ca mà các nhà lãng mạn của thế kỉ ấy đều mơ ước nhưng không thể ai viết nổi bởi không ai nhạy cảm, không ai có khả năng tự biến mình thành một sợi dây đàn căng thẳng rung động theo chấn động của thế kỉ ấy bằng Huygô.

---

(1) Bài *Đất* – Cao Huy Đỉnh dịch.

Bởi thế, dường như không có ngăn cách khi từ truyền kì sử thi, Huygô lại trở về với một tập thơ gần gũi với *Trừng phạt* ở cái hướng thơ thời sự như tập *Năm khủng khiếp* (1872). Khi viết tập thơ này, Huygô không còn trẻ như khi viết tập *Trừng phạt*. Về đời sống riêng, những đau đớn liên tiếp đến với Huygô lúc về già ; vợ ông đã mất năm 1868 ; và nhà thơ, hằng ca ngợi và chiêm ngưỡng các em bé, nay phải chịu cái cảnh mà ông cho là đáng sợ nhất : ông đã mất gần hết những đứa con của mình. Sau Lêôpônđin là cái chết đột ngột của đứa con trai lớn (1871), đứa con gái sau là Ađelơ có sống coi như đã chết vì bệnh điên phát triển rất nặng. Về mối liên hệ với xã hội, sau khi từ nơi lưu đày trở về Pháp, chia xẻ với nhân dân cái lạnh lẽo của một mùa đông khủng khiếp khi Pari đang bị quân Phổ bao vây, rồi chứng kiến không khí chuẩn bị Công xã, Huygô lại trở về Bỉ, bởi ông cảm thấy dường như giữa thế kỉ và nhà thơ – người dẫn đường có một khoảng cách, một bước hụt. Tuy nhiên, nhìn lại ngay cả khoảng trống, sự thiếu vắng ấy, thì ngày nay nhiều nhà nghiên cứu vẫn xác nhận rằng trong số các nghệ sĩ văn nhân bấy giờ, chẳng mấy ai đã bù đắp được khoảng trống ấy bằng Huygô. Ngay cả khi ông cảm thấy giới hạn của mình, điều mà trước đây ít khi ông thừa nhận, với tư cách là nhà thơ Ánh sáng :

"Trong vòng vây bọn Phổ giữa mùa đông Nga ấy,
Tôi chỉ còn là, tôi xin thừa nhận, một ông lão tay không
Sung sướng được ở Pari cùng tất cả bị giam cầm
Đôi lúc nhân khi đêm hôm súng nã
Trèo lên bức tường thành trong bóng tối
Để có thể đáp rằng có mặt, nhưng không thể nhận là chiến binh"

Khẩu đại bác mà Huygô tặng dân chúng Pari (mua bằng tiền lãi bán tập thơ *Trừng phạt*) được đặt tên là V.H, và nhà thơ đã có thể làm thơ nói về khẩu súng đại bác này. Khi mới trở về, nhà thơ ngậm ngùi nuối tiếc những kỉ niệm phố xá Pari và ngôi nhà cũ, khu vườn ở phố Fơiăngtin nay đã bị phá đi để dựng lên một Pari đang "Hôxman hoá" (1).

Nhưng khi Pari đứng dậy, Huygô không còn cảm thấy "lạ lẫm giữa nơi thành phố". Sự kiện Công xã Pari vượt ra ngoài giới hạn tư tưởng của Huygô, song nếu đặt ông trong môi trường của ông, bên cạnh những văn sĩ lớn đương thời (Flôbe, Lilơ, Zôla...) thì phản ứng của Huygô là một phản ứng hướng về ánh sáng, dù vầng ánh sáng này "mãi mãi cứ lùi xa". Khi Huygô từ Ghecnơxy vội vã trở về Pari đang sôi sục Công xã để đưa đám con trai mình, hình ảnh Công xã qua những người chiến sĩ,

(1) Hôxman là tên người thị trưởng đã mở rộng Pari, đáp ứng nhu cầu phát triển của buôn bán và công nghiệp tư bản chủ nghĩa, san bằng nhiều khu dân nghèo, dưới thời Đế chế II.

quần chúng và hoạ sĩ Cuôcbê – người phụ trách Mĩ thuật của Công xã – tới đám tang hiện lên đầy thiện cảm : "Kèn đồng nổi lên. Quần chúng đợi tôi đi qua và đứng lặng lẽ, rồi kêu Nền Cộng hoà muôn năm !". Huygô có liên hệ chặt chẽ với Flurăngx, Blăngki và từ ác cảm chuyển sang thiện cảm với vị tướng nổi tiếng La Xêxilia – những người lãnh đạo Công xã. Huygô nhường chỗ ở của mình ở Bruycxen cho những ai bị kết tội phải trốn khỏi Pháp sau thất bại của Công xã. Việc làm của Huygô đâu phải là đơn giản. Bọn phản động có đủ mọi loại : từ loại ném đá và tấn công vào nhà ông ở Bruycxen với khẩu hiệu : "Giết chết Victo Huygô ! Giết chết Jăng Vanjăng ! Lên máy chém !"... cho đến loại nhà văn có tiếng tăm như Bacbây Đôrêvily thâm hiểm, đánh lộn sòng chuyện giai cấp, chuyện Huygô che chở cho những người thất bại với chuyện bán nước, chửi Huygô là "đồ nhận làm công không cho bọn Phổ".

Tập *Năm khủng khiếp* chính là minh hoạ bằng thơ thái độ của Huygô trước hai thử thách lớn của nhân dân lúc bấy giờ : cuộc chiến tranh của dân tộc và đấu tranh giai cấp. Dù đối với cuộc đấu tranh thứ hai, Huygô có thể không hoà nhập được hoàn toàn, nhưng trung thành với lí tưởng nhân đạo mà ông hằng ôm ấp, ông đã hiểu được rằng Công xã là "chiếc nôi diệu kì của ngày mai". Và khi đấu tranh đòi xoá án cho các chiến sĩ Công xã, ông không chỉ quan niệm đó là vì tình thương. Ông nói về những kẻ kết tội họ : "hỡi quan toà, ngươi kết tội Bình minh". Ở tập thơ này, hình tượng đứa bé đau khổ – đứa bé anh dũng, là một sự tiếp nối và phát triển so với những em bé của các tập thơ trước (như *Em bé* trong tập *Những bài thơ phương Đông*). Trước đây hình tượng còn vẽ lên những ước lệ :

"Ai có thể đánh tan nỗi sầu u uất
Phải chăng bông huệ kia xanh biếc tựa mắt em
Mọc viền quanh giếng kia ở Iran sâu thẳm
Hai là trái Tuba, mọc từ cây vĩ đại
Đến nỗi ngựa kia phải phí hoài mãi
Mất một trăm năm mới thoát khỏi bóng râm".

Nay hình tượng em bé trong tháng Sáu 1871 ở ngay câu thơ mở đầu "Trên một chiến luỹ, giữa những hè phố" hiện ra với máu thịt của quần chúng. Trước hình tượng em bé anh hùng, nhà thơ đã xác nhận cái điều mà ngày nay chúng ta vẫn chê trách ông. Song ngược lại, nó cũng làm tôn thêm lòng trung thực, trái tim vĩ đại ở nhà tư tưởng lớn ấy :

"Em nhỏ hỡi, tôi chẳng biết gì, giữa cuồng phong tràn tới,
Lẫn lộn ác lành, kẻ cướp, anh hùng,
Không hiểu điều gì đẩy em vào cuộc chiến đấu này,
song tôi nói :
Tâm hồn em thơ dại vẫn tuyệt vời".

Đó, Huygô là như vậy đó : ông làm cho người lớn, đồng nghiệp tức điên lên vì thói tự kỉ trung tâm của mình (khẩu lệnh riêng của Huygô được tóm tắt trong hai chữ "Ego – Hugo" có nghĩa là Tôi – Huygô). Nhưng trước các em nhỏ – và em nhỏ này lại đại diện cho "cái có thể sẽ nảy sinh" – Huygô nhận một chỗ đứng thấp hơn.

Cho đến cuối thế kỉ này, thế kỉ XX, người ta vẫn cho rằng nếu lịch sử văn học Pháp thiếu thơ của Huygô, sẽ mất đi chẳng những một đỉnh cao nhất mà còn thiếu một dải trường sơn đồ sộ nhất. Bởi vì trong thơ Huygô đã có đủ mọi cung bậc tình cảm, từ triết lí sâu xa đến rung động bình thường nhất, từ ý thức sáng suốt nhất đến những ảo giác gần với thế giới vô thức, từ anh hùng ca, tình ca đến "thơ truyền đơn, thơ mít tinh... thơ giờ chót" (P. Anboni), "thơ đọc lên như đọc báo" (Aragông), từ những nguồn điển cố uyên bác nhất, từ huyền thoại và chất thơ của *Kinh Thánh,* đến những "điệu hát vùng Brơtanhơ những khúc huê tình lẳng lơ, tiếng lóng xù xì thô tục..."

V – "NHÀ THỜ ĐỨC BÀ PARI" VÀ "NHỮNG NGƯỜI KHỐN KHỔ". TỪ TIỂU THUYẾT LỊCH SỬ ĐẾN TIỂU THUYẾT SỬ THI

Là một nhà lãng mạn, Huygô lại được coi là đã có nhiều sáng tạo độc đáo ở lĩnh vực văn xuôi – đặc biệt là tiểu thuyết – chẳng kém gì trên lĩnh vực thơ. Hơn thế nữa, bộ phận này còn như một sự bổ sung, thể hiện được những dự định sáng tạo táo bạo, mới mẻ và thầm kín nhất mà Huygô chưa thể đưa vào thể loại thơ. Bởi thế, ngày nay người ta coi bộ phận này như một tựa để soi sáng toàn bộ sáng tạo của Huygô. Nhất là tiểu thuyết, từ sau 1843, khi trên lĩnh vực kịch có những thể nghiệm – nhất là trước công chúng – cho Huygô thấy rằng sân khấu chẳng thể nào là mảnh đất tự do có thể đồng thời chung sống cái thực và cái mộng, quá khứ và hiện tại, cái lịch sử và cái riêng tư, Huygô quay hẳn sang tiểu thuyết, nơi ông thấy có thể thực hiện được tối đa "điều không thể có".

Thiên tài của Huygô chính là ở chỗ, trên lĩnh vực tư tưởng cũng như nghệ thuật, ông đã vừa là hiện thân của thời đại, vừa phản ứng lại thời đại. Về hình thức thể loại, tiểu thuyết của Huygô chứa đựng nhiều yếu tố quen thuộc của các loại tiểu thuyết trước và sau giai đoạn lãng mạn. Với tư cách là một cá tính sáng tạo hơn cả Đickinx, ông đã giữ một khoảng cách với những mã cũ kĩ của thị hiếu, những lối mòn sáo nhàm

trong thị hiếu độc giả. Những nét ấy không những có cội rễ ở thế kỉ XIX tại phương Tây, mà còn rất phổ biến ở độc giả các nước khác, kể cả tại phương Đông ngày nay. Bởi thế, vượt lên trên cả thơ, tiểu thuyết của Huygô, đặc biệt là *Nhà thờ Đức Bà Pari* và *Những người khốn khổ*, được bạn đọc ngày nay trên thế giới yêu thích, ít tác phẩm có thể sánh kịp.

Những truyện đầu tay như *Buyc Jacgan* và *Han ở Ixlăng* chưa vượt ra khỏi khuôn khổ của loại "tiểu thuyết đen" đương thời. Tiểu thuyết *Ngày cuối cùng của một kẻ bị kết án* là một thách thức đối với thị hiếu đương thời, cùng với *Clôt Gơ* chúng không mang hần dáng dấp một cuốn tiểu thuyết theo ý nghĩa truyền thống. Tuy nhiên ở các cuốn này đặc biệt là ở cuốn *Ngày cuối cùng*... những mô típ hình tượng đặc biệt của tiểu thuyết Huygô đã xuất hiện : kẻ tội phạm – lương thiện và cái máy chém. Những ám ảnh của tuổi thơ sớm chứng kiến những vụ hành quyết (có trường hợp kẻ bị kết án – Laori – đã ẩn náu trong gia đình, như một người thầy, người cha nuôi của Huygô) được củng cố thêm trong thời thanh niên. Nhà thơ trẻ tự nhận là cách mạng đã cùng với nhà điêu khắc nổi tiếng Đavit Đănggiê (người đã tuyên bố với nhà vua rằng muốn được ông nặn tượng thì hãy cho đem đầu vua tới) đi tới khu Bixêt xem những đoàn tù khổ sai bị cùm xiềng chân vào một chuỗi và bị giải đi bộ với sợi xiềng chung ấy từ Pari tới Tulông. Vào thời gian Huygô viết *Ngày cuối cùng của một kẻ bị kết án*, cái máy chém vẫn hoạt động không ngừng. Từ sau 1789, từ chỗ là một sản phẩm của cách mạng tư sản, nó trở thành một công cụ phục vụ đắc lực cho bất kì quyền lực thống trị nào, trước hết là triều đại Trung hưng dòng họ Buôcbông. Máy chém lúc ấy làm việc một tuần hai lần đều đặn. Chính quyền bảo hoàng cực đoan còn đề ra cách xử giảo đặc biệt đối với những người bị coi là tuyên truyền cho "tà giáo" : ngoài tội chặt đầu, còn chặt cụt cả bàn tay.

Chính âm hưởng và luận đề xã hội đã khiến trong khi lấy lại sơ đồ kết cấu và nhân vật của tiểu thuyết đen, mêlôđram, tiểu thuyết nhiều kì đăng báo – những mốt văn chương đặc biệt của thời đại – ông đồng thời góp phần làm mất tính chất "rẻ tiền" của loại văn chương vẫn bị coi là hạ đẳng này (dù ít nhiều mỗi thiên tài của thế kỉ này đều từ đó đi ra) và góp phần làm biến dạng nó, khẳng định vị trí chưa từng có của tiểu thuyết. Cũng như bà Đờ Xtan, ông đã viết trong tiểu luận về Xcôt từ năm 1819 : "Tiểu thuyết là một thể loại ưu việt". Do sự tinh tế của tâm hồn, do tính sâu xa phức tạp của tư tưởng và triết lí, do mối giày vò và băn khoăn trước một thực tế hai mặt đang biến động và nhất là trước số phận của những con người, Huygô vừa giữ lại sức hấp dẫn của kịch tính, của những cái ngẫu nhiên bất ngờ, của những tình tiết li kì để dẫn tới đỉnh điểm, kết thúc ; đồng thời đưa vào đó đóng góp của một thiên tài lãng mạn. Đó là : những nhân vật không hoàn toàn rạch ròi giữa ba

tuyến (Nạn nhân – Kẻ hung bạo – Vị cứu tinh) mà đã mang tính chất phức tạp, không nhất thể, không nguyên phiến. Nét thứ hai là một kết thúc gần với tiểu thuyết theo đúng nghĩa của nó, không phải là một kết thúc rạch ròi, hoàn toàn có hậu như trước đây ; nét thứ ba là một chất thơ, chất suy tư sâu thẳm nằm trong những hình tượng nhân vật gần với biểu tượng hơn là điển hình, nằm trong một thứ văn xuôi mọc cánh và nằm trong những chương bình luận ngoại đề (mà dù hình thức này cho tới nay có thể còn gây tranh cãi và không phù hợp với thị hiếu của nhiều độc giả, nhưng với Huygô, nó đã đạt tới đỉnh điểm về lượng và cả một phần về chất của nó). Với những kích thước khác nhau và ngăn cách bởi một khoảng thời gian sáng tác khá dài và đầy biến động, hai cuốn *Nhà thờ Đức Bà Pari* và *Những người khốn khổ* đã là hai cái mốc tiêu biểu cho hai giai đoạn trước và sau những năm 1848 – 1852.

Trước khi lưu đày, tiểu thuyết Huygô đặc biệt nổi tiếng với hình thức tiểu thuyết lịch sử, trước hết là cuốn *Nhà thờ Đức Bà Pari*. Dù cuốn này không hẳn là một tiểu thuyết lịch sử, nếu xét kĩ, nhưng cho tới nay, mọi người đều thừa nhận rằng Xcôt đã để lại một ảnh hưởng lớn đối với các nhà lãng mạn khi đề xướng khuynh hướng lịch sử cho tiểu thuyết thế kỉ XIX, và biến nó thành một ẩn dụ, một phỏng đoán về cuộc sống hiện tại, trong khi những người như Huygô chưa đủ điều kiện khách quan để lí giải những bí ẩn của hiện tại. Bởi thế, dù Huygô đã rất tốn công sức trong việc sưu tầm những tài liệu lưu trữ về thế kỉ XV, dù những hiểu biết về nghệ thuật, văn hoá quá khứ của Huygô thật là uyên bác, dù thi sĩ Pie Granhgoa là một nhân vật có thật mà chẳng những thời Huygô cho tới thế kỉ XX những cuốn lịch sử nghiên cứu về văn hoá, sân khấu trung cổ còn nhắc đến như một nhà sáng tác "kịch xô ti" (tức là hề kịch) xuất sắc nhất, một nhà thơ cung đình, nhà đạo diễn kịch và là một trong những hội viên chính của hội thanh niên "Vô tư"[1], nhưng cũng không ai đánh giá cao sự chính xác về tư liệu lịch sử ở đây. Hơn thế nữa, nhà nghiên cứu Lukacs còn cho rằng ý thức về tính lịch sử bị mất đi, do chỗ Huygô sử dụng lịch sử để trình bày những bài học chính trị, đạo đức và tinh thần có ý nghĩa muôn thuở, dùng lịch sử để hóa trang những suy nghĩ chủ quan về đương thời.

Trước hết là những suy nghĩ về quần chúng như một sức mạnh huyền bí mà nhà lãng mạn của những năm 30 tiên cảm thấy ngay trong giới hạn của nó : mù quáng và ít nhiều thụ động trước một lực lượng còn tối tăm và mù quáng hơn họ ; JAN' ARKH (Định mệnh). Quần chúng, đó là Cazimôđô dị dạng, câm lặng, không thể nào diễn đạt được ý nghĩ của

(1) Môcunski, *Lịch sử sân khấu thế giới* (Bản dịch ở Việt Nam tại NXB Văn hoá, 1970) ; Pie Mactinô (chủ biên) : *Littérature française, t.1*, Librairie Larousse, Paris, 1948, tr.168.

mình, đó là những người ăn mày lở loét què cụt, là những lưu manh, là cô gái bô hê miêng lang thang, không tên tuổi (Êxmêranđa chưa phải là một cái tên) đó là nhân loại còn ở "giai đoạn ấu trĩ", đầy bản năng, hung hãn nhưng bỗng chốc có thể hé ra vẻ đẹp sáng ngời dưới lần vỏ xù xì xấu xí của mình. Không phải chỉ vì muốn phục hồi lại quang cảnh của quá khứ, mà *Nhà thờ Đức Bà Pari* bị ám ảnh bởi mô típ đám đông. Họ đặc biệt xuất hiện ở các cảnh Ngày hội những người Điên với những trò vui của hội Hoá trang, cảnh công chúng chứng kiến Cazimôđô bị đưa lên đài chịu cực hình và cảnh đám lưu manh tấn công Nhà thờ Đức Bà. Trên quảng trường, ở không gian ấy, vào thời điểm hội hè Cacnavan, vào những phút giây đảo lộn trật tự thông thường ấy, Anh hề, gã làm trò mới có sự chuyển đổi vai đặc biệt Cazimôđô trở thành Giáo hoàng và Exmêranđa trở thành Ánh sáng, thành Ngọn lửa, thành Nàng tiên kì ảo. Vào những phút giây chịu cực hình, Cazimôđô và Exmêranđa – dù vẫn ít nhiều mù quáng và ấu trĩ như công chúng – đã biến đổi chính mình và có khả năng thức tỉnh cả công chúng nữa. Giọt nước mắt lần đầu tiên chảy trên gò má nứt nẻ của Cazimôđô vì giọt nước đầy tình thương mát lành của Exmêranđa đã khiến công chúng hô lên : Nôen ! Nôen ! và đài giảo hình dựng cho Cazimôđô cho Exmêranđa chẳng phải chỉ là những hình ảnh của thời trung cổ mà còn là một biểu tượng về sự hi sinh của quần chúng trong một cuộc cách mạng chỉ vừa mới xảy ra mà thôi. *Nhà thờ Đức Bà Pari* – cuốn sách bằng đá, chị em sinh đôi của những khúc dân ca – sẽ dần dần bị thay thế bằng cuốn sách bằng giấy "Cái này sẽ giết chết cái kia... Báo chí sẽ giết chết Nhà thơ... Một nền văn minh đều bắt đầu từ thần trị và kết thúc bằng dân chủ" : đó chính là kinh nghiệm xương máu của những thế kỉ đã qua và của thời đại Huygô. Quần chúng vẫn còn đi đến những kết thúc bi đát, những sức mạnh của họ tiềm tàng và bí ẩn cùng với thời gian, họ là thợ nề và là kiến trúc của tất cả.

Những hình tượng ở đây gần với những mẫu gốc (archétype) của văn học dân gian hơn là gần với biểu tượng. Chúng ta thấy phảng phất bóng dáng của Trương Chi qua Cazimôđô, và kết thúc câu chuyện, hình ảnh mối tình mà cái chết cũng không thể chia rẽ – (khi người ta muốn kéo nó (bộ xương của Cazimôđô) ra khỏi bộ xương mà y ôm hôn, thì nó vụn ra thành bụi) – vừa gần gụi với *Torixtăng và Izơ*, vừa gần gụi với kết thúc của *Trương Chi* và *Trầu cau*. Sự đan chéo những yếu tố bi hài, cái đẹp và cái dị dạng cũng mang lại cho câu chuyện tính chất grôtexcơ. Cái kết thúc của thiên tình sử vừa bi đát vừa hài hước, bởi theo lời Huygô bên cạnh đám cưới của Phơbuyx là "đám cưới" của Cazimôđô và Exmêranđa : họ chỉ có thể gặp nhau dưới nấm mồ. Mỗi nhân vật là một sự hài hước bi đát. Pie Granhgoa là sự thất bại của ảo mộng trước nhu cầu vặt vãnh của cuộc sống ; Cazimôđô cũng là một loại "đom đóm yêu một vì tinh tú", sự thiếu hài hoà của anh chẳng những khiến Người Đàn

bà mà cả những con người trần thế này chẳng thể chấp nhận được. Frôlô là sự không thể điều hoà giữa thèm khát và khổ hạnh. Phơbuyx là sự đối lập giữa vẻ đẹp bên ngoài và xấu xa trống rỗng bên trong.

Mỗi nhân vật ấy, xét đến cùng lại là biểu tượng của những giới hạn mà bản thân Huygô đã thể nghiệm về cá nhân mình và về con người nói chung, bởi thế, những nhân vật của Huygô không phải hoàn toàn chết cứng, trừu tượng, mà đã có sự sống sinh động và phức tạp trong đó. Chính vì thế mà cho tới nay, dù trào lưu lãng mạn đã qua, thời trung cổ của phương Tây càng trở nên xa xôi hơn bao giờ hết đối với độc giả nhiều nước, nhưng *Nhà thờ Đức Bà Pari*, vẫn là một cuốn truyện được dịch và đọc nhiều trên thế giới[1] với tất cả vẻ ngây thơ, tươi mát và tình yêu con người tràn ngập trong đó.

Tất cả những tính chất trên đây của *Nhà thờ Đức Bà Pari* cùng với nhiều cuốn tiểu thuyết khác của Huygô được bộc lộ trọn vẹn và đặc sắc nhất trong kiệt tác *Những người khốn khổ*. Sau khi gọi nó bằng những tên khác nhau (tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết luận đề, sử thi triết lí, văn xuôi – thơ, tiểu thuyết hiện thực, tiểu thuyết lãng mạn) cuối cùng các nhà nghiên cứu thấy rằng tất cả mọi yếu tố ấy đều có trong cuốn tiểu thuyết này, và Huygô đã thực hiện được cái điều ông định làm là "hoà lẫn mọi loại anh hùng ca lại thành một thứ anh hùng ca ưu việt".

Trên bước đường di chuyển tới hòn đảo lưu đày, có lúc bản thảo *Những người khốn khổ* (được dự định từ 1840 và "khởi thảo bởi một vị nguyên lão" vào năm 1845) tưởng như đã rơi chìm giữa biển cả. Được vớt lên và tiếp tục hoàn thành sau những bão tố của 1848 "hoàn thành bởi một kẻ lưu đày", nó trở thành một chiếc chai ném ra giữa đại dương con người, chứa lời tiên tri về những khát vọng và về một xã hội tốt đẹp hơn, trở thành bức thông điệp mà thế giới ngày nay vẫn tiếp tục vớt lên và phát hiện.

Cũng như các cuốn truyện trước, Huygô khai thác thành công loại tiểu thuyết nhiều kì đăng báo rất bình dân và ăn khách lúc ấy. Sơ đồ nhân vật và kết cấu kịch tính ở đây cũng dập trên khuôn khổ của tiểu thuyết đen và mêlôdram. Theo Yvơ Gôanh[2] thì sơ đồ của tiểu thuyết đăng báo gồm mối liên hệ giữa bốn hình tượng sau : A : kẻ bị loại bỏ. B : đối tượng của tình yêu. C : kẻ nắm quyền lực. D : kẻ hung đồ. Ở tiểu thuyết này, trong khi giữ lại cốt truyện xoay quanh những bộ mặt quen thuộc ấy thì tính chất sơ đồ của nhân vật đã bị phá vỡ. Trong Jăng Vanjăng có cả A lẫn D (ở những thời điểm nhất định) và Făngtin, Tênacđiê, ... phần nào cũng như vậy. Trong Côzet có cả ở A (thuở nhỏ) lẫn B. Jave vừa là C vừa là D v.v... Ánh sáng và bóng tối lúc đầu tưởng

---

(1) Ở Việt Nam hai tác phẩm của Huygô được dịch và tái bản nhiều nhất là *Nhà thờ Đức Bà Pari* và *Những người khốn khổ*.

(2) Yvơ Gôanh – Lời tựa *Les Misérables*, Gallimard, 1983, tr. 9.

như phân định rạch ròi, cũng không hoàn toàn như vậy. Mỗi một nhân vật lại chứa trong mình cả một sơ đồ cốt truyện các loại khác : câu chuyện về bé Côzet giống như một chuyện tiên kể cho các em nhỏ (có cả ác quỷ, có cả bà tiên – ở đây là Jăng Vanjăng – cả Hoàng tử đã thức tỉnh mùa xuân của Hằng Nga ở vườn Luycxămbua...). Câu chuyện Mariuyx – Côzet là một thiên tiểu thuyết diễm tình rất tiêu biểu, cũng như chuyện Făngtin, người con gái bị quyến rũ và bị bạc tình, mẹ của đứa con hoang là cốt truyện rất tiêu biểu cho loại "mêlô". Thế nhưng nếu chỉ có vậy thì *Những người khốn khổ* chỉ có thể là cuốn sách bán chạy của một thời điểm. "Cuốn sách này là một trái núi", bởi Huygô đã thể nghiệm qua đây độ căng của cả một quá khứ với cái mốc "92" của thế kỉ XVIII, và cả một tương lai còn mơ hồ mới hé ra qua chân trời tối sầm lại của những chiến luỹ, và những suy tưởng, những cơn "bão tố nổ ra trong đầu", trong lương tri của người nghệ sĩ lớn lao – Huygô. Những thắt nút, những đòn bất ngờ, những tình tiết hỗn hợp xoay quanh vận mệnh của các nhân vật chính và nhân vật trung tâm ở đây, những phố xá lan man của Pari "theo đường bay của chim cú", tu viện, cống ngầm, dòng sông Xen đều có điểm gặp gỡ : những chiến luỹ của "bản anh hùng ca phố Xanh Đơni". Trong cuốn tiểu thuyết này, có năm "93" "đánh tan mây mù vẩy vẩn mấy mươi thế kỉ", có chiến luỹ mà Huygô lấy chất liệu không chỉ ở cuộc nổi dậy 1832 như thời gian lịch sử trực tiếp để ngày tháng trong trang sách mà có cả những điều "tai nghe mắt thấy"trong Cách mạng 1848. Còn những cảnh khốn cùng, những người khốn khổ đều là những nhân vật có gốc tích thật, mà nhà văn gặp trên đường đời, hoặc những khi tìm tài liệu về cuộc sống của người tù ở Tulông từ năm 1824, khi đi thăm Brest, rồi khi đi thăm những hầm tối ở Lilơ vào năm 1851 cùng với Blăngki, người chiến sĩ cách mạng gần như phần lớn cuộc đời ngồi tù.

"Cuốn sách này là một tấn bi kịch mà nhân vật đầu tiên là Vô biên. Con người là nhân vật thứ hai". Lời tuyên bố ấy dù có xác minh thêm tính chất triết lí của cuốn sách cũng không xoá bỏ luận đề xã hội mà cuốn sách nêu ngay từ trang đầu : "Khi pháp luật và phong hoá còn đày đoạ con người, còn xây nên những địa ngục ở giữa xã hội văn minh và đem một thứ định mệnh nhân tạo chồng chất thêm lên thiên mệnh...". Với tư cách là một tác phẩm lãng mạn, bộ tiểu thuyết không thiếu những phần phủ nhận xã hội, song phần chủ yếu vẫn là khẳng định thế giới lí tưởng của nhà văn. Tuy nhiên, người ta không quên rằng cuốn sách được viết khi mà trào lưu hiện thực chủ nghĩa đã dần thay thế cho trào lưu lãng mạn. Bởi vậy, qua những gốc tích mơ hồ, những nhân vật có phần ngoại lệ, những bóng dáng không xác định hoàn toàn bởi quyết định luận xã hội (thời đại, xứ sở, giai cấp), ta vẫn thấy những tia chớp kì lạ của hiện thực. Là hậu thân của những Clôt Gơ, Exmêranđa, những nhân vật như Făngtin, Jăng Vanjăng, Côzet, Gavrôsơ không có tên bởi lẽ "đừng hỏi tên họ của một kẻ đi xin chỗ trú thân". Những người này đã dành

không được gọi bằng cái tên đáng kính của họ (đức cha Myrien, ngài Gilơnormăng, ngài nam tước Mariuyx Pôngmecxy (như Tênacđiê gọi chàng ở cuối truyện), thanh tra Jave...) nhưng ngay cái tên riêng của họ, cũng mang tính chất vô danh, bởi lẽ đó chỉ là những biệt hiệu mà họ nhặt được ở lúc này, lúc khác : "Nàng hứng một cái tên như người ta hứng một giọt mưa trên trời rơi xuống". Tuy nhiên, cái dòng giống con hoang này không chỉ mang dáng dấp "người thừa", người bị gạt ra ngoài lề xã hội của nhân vật lãng mạn. Cô bé Făngtin chân đất đi trên hè phố Pari và bước đầu kiếm ăn bằng nghề thợ, bị đuổi việc, vào xưởng thợ rồi lại thất nghiệp là hình ảnh của cả một lớp người vô danh đang xuất hiện với những đô thị công nghiệp hóa. Jăng Vanjăng (Huygô đã giải thích đó chỉ là đọc chệch chữ V'la Jăng, có nghĩa là "Jăng đấy" !) chỉ là một biệt hiệu, cũng như Jăng-kích, ông chỉ là một con số, số tù 24601, rồi 9430, và cứ thế, cứ mỗi lần ông muốn có một cái tên đáng kính, là một lần ông phải ăn cắp, phải đội một cái lí lịch khác để hành thiện. Cho đến khi ông thú nhận cùng Mariuyx : "Để sống, xưa kia tôi đã phải ăn cắp một cái bánh, bây giờ để sống tôi không muốn ăn cắp một cái tên. "Một cái tên, đó chính là tôi" : xã hội tư sản mang lại quyền sở hữu cái tôi, nhưng chỉ cho những ai có sở hữu tiền bạc. Cùng với họ tên, là vấn đề gia đình : "Tôi chẳng thuộc gia đình nào, thế đấy. Tôi không được thuộc gia đình của ông. Tôi không thuộc gia đình của con người. Những ngôi nhà, nơi họ sum họp, tôi là người thừa (...) Tôi là kẻ khốn khổ ; tôi ở bên ngoài". Jăng Vanjăng chua chát nói với Mariuyx như vậy... Cho nên những nhân vật kiểu này của Huygô không thể gọi là điển hình, song vẫn có một ý nghĩa xã hội, chúng là những "mẫu gốc" của tiểu thuyết hiện đại, vừa gần gụi với những nhân vật đánh mất cả cái tên trong tiểu thuyết Kafka sau này, nhưng cũng gần gũi với những điển hình kiểu A.Q của Lỗ Tấn, Chí Phèo của Nam Cao.

Không phải ngẫu nhiên mà trình tự câu chuyện gồm 5 phần, thì phần thứ I và thứ II lại mang tên là Făngtin và Côzet (trong khi Côzet còn sống tới cuối câu chuyện). Còn nhân vật xuất hiện ngay từ đầu, Jăng Vanjăng, lại được đặt tên cho phần cuối. Făngtin, Côzet, Jăng Vanjăng mang âm hưởng đặt vấn đề, nêu câu hỏi. Jăng Vanjăng ngay từ khi chưa gặp Myrien đã là một bằng chứng thay lời giải đáp về tình thương – như một lời chuộc tội, như đức tin có thể cứu rỗi con người. Bộ *Những người khốn khổ*, dù luôn luôn chiếu rọi nhân vật trung tâm bằng ánh sáng của đôi chân nến bạc – "bởi lẽ ta đã mua linh hồn anh mà dâng cho Chúa", như Myrien đã nói – nhưng vẫn là một cuốn "Kinh Thánh hiện đại" mà "người mang thánh giá" ở đây là Jăng Vanjăng. Câu chuyện "được tổ chức quanh một trục kép : chiều ngang, chuỗi mắt xích của chuyện được kể và những sự kiện cụ thể, chiều dọc là sự vươn lên tới Đức Chúa của lương tri con người"(1).

---

(1) Nicôn Xavy – Phần Bình luận trong *Les Misérables*, Livre de poche, Paris, 1985.

Kết cấu truyện vừa gắn với hiện thực, vừa có ý nghĩa siêu hình, và sự tương phản Bóng tối – Ánh sáng, Địa ngục – Thiên đường ở đây không ngăn cách hẳn thành hai tuyến nhân vật trên mặt bằng mà ở chiều sâu. Bóng tối – Ánh sáng ở đây là khởi đầu và kết thúc của nhân vật trung tâm, con người từ dưới vực thẳm, bằng sự quên mình, với những đau khổ rất trần thế (kể cả nỗi ghen tuông với Mariuyx, người sẽ độc chiếm Côzet, ánh sáng dưới trần gian của ông) để vươn tới sự cứu rỗi không phải cho chính mình, mà cho những ai đau khổ, đặc biệt là đàn bà và em nhỏ. "Ánh sáng của đôi chân nến bạc" của đức Giám mục Myrien, không hẳn là một biểu tượng về tôn giáo : đó là một thứ chủ nghĩa khai sáng, với bệnh viện mở cho người nghèo, với niềm tin rằng "sách là người bạn đáng tin cậy", với những ốc đảo không tưởng của Mađơlen giữa bãi sa mạc đại hạn về tình thương, xã hội người bóc lột người. Với hình tượng Myrien, tiếp nối ở thị trưởng Mađơlen, với dư âm khúc hát về Vônte và Ruxô của Gavrôsơ – cái mạch tưởng như không liên tục ấy – tất cả nói lên chủ nghĩa Khai sáng như một hoài vọng mà cách mạng tư sản chẳng thể biến nó thành hiện thực, và đồng thời rất gần với những ảo tưởng của nhà xã hội không tưởng Ôoen. Chiều thứ ba của hiện tại có thể mập mờ hơn, nhưng đã được nhà lãng mạn thiên tài dự cảm, phỏng đoán thấy, trong những chương như "Hé sáng rồi lại tối sầm" (phần thứ năm), khi chiến luỹ rơi vào cảnh tuyệt vọng, nhưng một tiếng nói "từ trong khoảng tối tăm nhất" vang lên, thay đổi cả không khí chiến luỹ. Theo Huygô "đó là tiếng nói của một người thợ không ai biết tới, một người vô danh, một kẻ bị quên lãng, một người qua đường anh hùng, cái kẻ vô danh vĩ đại luôn hoà vào những cuộc khủng hoảng của loài người và những cơn thai nghén của xã hội họ vào phút giây nhất định, nói lên lời tối hậu quyết định, và tan biến vào bóng tối sau khi đã đại diện trong phút giây, giữa ánh sáng chớp loè, cho nhân dân và Đức Chúa". Qua hình tượng nhân vật, chúng ta thấy kích thước của tương lai xuất hiện qua Gavrôsơ – chú tiên đồng bất tử – bởi lẽ trong cái chết của chú gần như không có hình ảnh của chết chóc, mà đó chỉ là "cái linh hồn vĩ đại ấy đã bay đi". Hai đứa em vô thừa nhận ngay sau khi chú chết, đứa lớn đã dắt đứa bé, "làm anh rồi lại làm cha". Kết thúc là cảnh anh vớt bánh của con thiên nga ở dưới hồ lên cho em ăn bằng cách nói giống hệt Gavrôsơ xưa : "tọng vào nòng súng đi". Ngôn ngữ của Gavrôsơ, ngôn ngữ của thời đại không chết với Gavrôsơ mà đang tái sinh ở những nhân vật trẻ con anh hùng. Cảnh này điệp lại cảnh kia, như những điệp khúc, dư ba của một bản nhạc anh hùng.

Bạo lực và ôn hoà, cách mạng và tình thương, ở những chương nhất định, ở những nhân vật lí tưởng của tập tiểu thuyết, không còn là một thứ ánh sáng phân đôi, mà trở thành đan chéo, hoà quyện, và thành sự giằng xé ngay trong lòng một nhân vật – Jăng Vanjăng – nhân vật trung tâm thể hiện những ảo tưởng lãng mạn biến cái thế giới bằng tình thương – đã có lúc lên chiến luỹ vì những vận mệnh riêng tư liên quan đến

chuyện tình cảm của ông, Côzet và Mariuyx – nhưng số phận vẫn dẫn con người lí tưởng ấy của Huygô tới chiến luỹ của những người Cộng hoà chứ không phải của quân chính phủ. Ngược lại khi Ăngjônrax phải thay bạn nhằm bắn một Quốc dân quân giống hệt đứa em trai của bạn thì "một dòng nước long lanh chảy trên gò má lạnh như đá của anh". Mối băn khoăn giày vò giữa "ánh sáng đen" và "ánh sáng trắng" từ tác giả thấm vào nhân vật vẫn là câu hỏi ám ảnh những tiểu thuyết và thơ sau này, như *Chín mươi ba* và *Năm khủng khiếp*. Trong toàn bộ bản giao hưởng có tiếng sắt vàng chen nhau, tìm hiểu âm hưởng chủ đạo của nó, ta không thể chỉ rút ra những kết luận của Huygô ở "những đoạn bình luận ngoại đề" (dù ở đó chính là chỗ Huygô phát biểu trực tiếp quan điểm của mình) mà đối với tiểu thuyết, ta vẫn phải xét nhân vật trung tâm trong mối liên hệ với các nhân vật khác, đặc biệt là các nhân vật tích cực, sự đan chéo giữa hai tuyến bạo lực – tình thương, và sự phân thân của từng nhân vật. Ở tác phẩm của nhà lãng mạn này, hình tượng vẫn rộng hơn tư tưởng.

Về mặt ngôn từ, ở *Những người khốn khổ* vẫn tồn tại một vấn đề có ý kiến trái ngược : đó là giá trị của những đoạn, chương trữ tình ngoại đề mở rộng với những kích thước khác thường so với các tiểu thuyết khác. Có người phản ứng vì tính chất giáo huấn lộ liễu của nó, còn người độc giả bình thường cho tới nay, khi theo dõi cốt truyện, không ai đọc những đoạn, những chương này. Tuy nhiên, tính chất giáo huấn ở đây đã nhiều khi nhường chỗ cho cảm hứng và suy nghĩ dằn vặt của nhà văn trước một chủ đề nhất định, đó là Lịch sử, và nó là những câu hỏi nhiều hơn là một sự khẳng định võ đoán ; có những lúc, nó mang lại chất thơ cho tiểu thuyết ; ví dụ những đoạn viết về Pari, về nhà tu Picpuyx lan man như những hoài niệm đang xuất hiện trong đầu người kể chuyện hướng về Tổ quốc trong những ngày lưu đày.

Bên cạnh đó, ở tiểu thuyết, nhà trữ tình vẫn phải xoá nhoà hình ảnh mình đi rất nhiều. Ở đây do sức chứa rộng lớn của cuốn sách, do đề tài và nhân vật huy động từ trên cao xuống dưới đáy như vậy, ta thấy từ cuốn tiểu thuyết đã cất lên một tiếng nói đa âm. Từ giọng của những lão bảo hoàng tiêu biểu cho lối sống của một lớp người đã qua (như Gilơnormăng), giọng nói dõng dạc của luật pháp (không chỉ qua miệng Jave mà đan cài vào giọng của người kể chuyện qua bao vụ án trong câu chuyện và có tác dụng ngược lại, cất lên âm điệu mỉa mai), giọng của các cô thợ trẻ vô tư lự, đến tiếng lóng của bọn sống theo luật giang hồ, đối thoại của sinh viên, những điệu đồng dao, điệu hát dân gian và bài ca cách mạng đi thẳng vào văn bản đặc biệt qua miệng của một người phát ngôn kì diệu, thích hợp nhất là Gavrôsơ v.v... Và đôi khi, tiếng nói của một nhân vật (Jăng Vanjăng) đã tiếp cận với mê sảng, nhưng về mặt này người kể chuyện vẫn hết sức tỉnh táo giữ lại thăng bằng bằng cách duy trì một thứ âm vận của thơ bàng bạc trong suốt tác phẩm : tính chất nhịp nhàng, sóng đôi của câu thơ alêcxăngđranh dường như vẫn vang lên trong văn xuôi của *Những người khốn khổ*.

Rồi đây, *Chín mươi ba*, cuốn tiểu thuyết cuối cùng của Huygô sẽ trở về chủ đề này và kiểu nhân vật này ở mức độ khác, kích thước khác. Tuy nhiên sự trung thực của nhà văn cảm thấy giới hạn của mình trước lịch sử khiêm nhường khiến ông khi khẳng định, sự khẳng định ấy vẫn ít nhiều mang dáng dấp một sự giày vò, một câu hỏi. Và sức tổng hợp của *Những người khốn khổ* chính là ở chỗ : những nhân vật ở đây đã chứa trong mình những phần nhất định của các nhân vật nổi tiếng ở các tiểu thuyết khác. Qua Cazimôđô, qua Guynplen, ta vẫn thấy những phiên bản của Jăng Vanjăng, Êpônin, Gavrôsơ, Făngtin... Qua Giliat, trong *Những người lao động của biển* ở một bình diện phi thời gian – ta vẫn thấy lại hình ảnh của Jăng Vanjăng, con người đơn độc trong cuộc đấu tranh đối mặt với vũ trụ, với vô biên... Người ta nói rằng tất cả các hình thức tiểu thuyết lãng mạn đều có thể tìm thấy ở Huygô. Song cũng phải nói thêm rằng tiểu thuyết lãng mạn còn tìm thấy ở Huygô những cái mà nó chưa có.

"Đơn độc mà liên kết, liên kết mà đơn độc". Người ta cho rằng câu châm ngôn của Huygô nói về mình trong những năm lưu đày cũng đã bao hàm mối liên hệ của ông với thời đại : ông vừa là hiện thân của nó, vừa phản ứng với cái thế kỉ mà ông gọi tên nó bao lần trong thơ mình, như một nhân chứng, một quan toà, nhưng có khi, cũng như một kẻ bị kết tội.

Với cái chết của Huygô ngày 22.V.1885 thế kỉ cũng bước vào những ngày cáo chung. Nhân dân Pháp đã thực hiện nguyện vọng của ông, tiễn đưa ông tới nơi an nghỉ cuối cùng "trong chiếc quan tài của kẻ khó" tới Păngtêông nơi trước đây chính phủ Pháp chỉ dành cho các vua chúa tướng lĩnh. Bạn bè từ chối việc đức Giám mục Pari đề nghị đến rửa tội cho ông trước khi chết vì theo di chúc của ông : "Tôi từ chối lời cầu siêu của tất cả các nhà thờ, tôi xin một lời cầu nguyện cho mọi tâm hồn. Tôi tin ở Chúa". Người ta nói rằng không phải chỉ có bảy mươi vạn người đã đưa tang ông, mà tới hai triệu, nếu tính số người đến sau, vào buổi tối. Quan tài ông bơi trên biển người, ở đó chốc chốc lại nổi lên một lá buồm căng khẩu hiệu : "Những người khốn khổ", "Chín mươi ba", "Trừng phạt". Đêm đó trong từng ngôi nhà của Pari, rì rào – không phải là lời cầu nguyện – mà tiếng đọc thơ Huygô.

Cho tới nay, thời gian đã chứng minh rằng ngay cả khi "ba vấn đề xã hội của thế kỉ, sự sa đoạ của người đàn ông vì bán sức lao động, sự truy lạc của người đàn bà vì đói khát, sự cằn cỗi của trẻ nhỏ vì tối tăm" đã được giải quyết một phần trên trái đất, tác phẩm của Huygô vẫn là một lời thông điệp cho mai hậu về sự khao khát và khả năng vượt qua giới hạn trần thế, cát bụi của con người vươn tới cái chưa biết, cái tuyệt đối.



XTĂNGĐAN
(1783 - 1842)

CHƯƠNG BỐN

XTĂNGĐAN

(Stendhal, 1783 - 1842)

Ngày 23.I.1783, tại Grơnôblơ trong căn nhà thiếu ánh mặt trời của một đường phố chật hẹp có cái tên cũ là Lão Jêzuyt (Lão dòng tu Jêzuyt), Hăngri Mari Bâylơ ra đời. Nếu căn cứ vào những ấn tượng mà tác giả kể lại sau này trong nhật kí và tác phẩm có tính chất tự thuật như *Cuộc đời của Hăngri Bruyla, Hồi ức về thói tự tôn* thì cái chết của người mẹ "đang độ thanh xuân và nhan sắc... đã chấm dứt tất cả niềm vui của tuổi thơ" (có nghĩa là lúc nhà văn mới lên bảy tuổi). Có thể ở đứa trẻ mồ côi mẹ quá sớm đã phát triển những tính tình thất thường, tình cảm cực đoan, và cũng vì không biết đổ lỗi cho ai về cách sống khó chịu trong gia đình tư sản này, nên Xtăngđan thường nói đến những ác cảm đối với cha từ khi còn là đứa trẻ. Sau này ông vẫn tự hỏi về thái độ của mình đối với cha (giống như nhân vật Juyliêng Xôren trong *Đỏ và Đen*) : phải chăng ta là một kẻ không có trái tim ? Nhưng có điều chắc chắn rằng cha ông, Sêruybanh Bâylơ là một luật sư tư sản, "tưởng mình đang mấp mé tới bậc quý tộc", mộ đạo, đặc biệt là sùng bái hai thứ : cái cũ và đồng tiền. Xtăngđan đặc biệt yêu ông ngoại, coi ông như người cha của mình, vì ông là hình ảnh gắn bó với người mẹ mà Xtăngđan "yêu mến đến điên cuồng". Nhà văn luôn nhắc đến ông như nhắc đến một người "khai sáng" say mê Vônte, có lối sống phóng túng, tư tưởng khoáng đạt, tiến bộ, gắn liền với những kí ức tươi sáng của tuổi nhỏ Xtăngđan, với một căn phòng làm việc "mở ra giữa cái lan can trổ đầy hoa"... hoặc một không khí "tươi vui tuyệt vời".

Trong một gia đình và một môi trường ở đó quy tắc sống là phải bám vào những nghề nghiệp, những lối mòn do gia đình chỉ vẽ, Xtăngđan sau khi học tại một trường trung học trung tâm của tỉnh nhà vào năm mười

sáu tuổi, lại xác nhận sự xa lạ với môi trường sống của mình bằng cách xin thi vào trường Bách khoa, không tuân theo ý định của "những bậc chuyên chế" trong gia đình (ngoài ông bố ra, còn một bà cô khó tính). Tuy nhiên có thể nói rằng trong số các nhà văn lớn của thế hệ ấy, ông là người duy nhất đã được đào tạo trong trường học mới mở sau cách mạng 1789. Ngày ông rời Grơnôblơ lên Pari cũng là một ngày lịch sử. Đó là ngày 18 tháng Sương mù 1799.

Tuy thế đường đời vẫn khiến ông không thể dứt khoát lựa chọn được và cái thế bất ổn mà Xtăngđan luôn luôn cảm nhận thấy trong quan hệ với môi trường xung quanh sẽ tồn tại suốt đời ông : dường như bạn bè gần gụi, hiểu biết ông rất ít, và ông bị coi là có "tính tình buồn tẻ". Với tư cách là nhà văn, ông cũng sẽ chịu đựng điều ấy. Ông là người mà tác phẩm – gần đúng như ông đã tiên đoán – chỉ được độc giả sau 1880 và nhất là ở thế kỉ XX biết đến nhiều và xác nhận tài năng.

I - TÌNH YÊU NƯỚC ITALIA VÀ CUỘC "SĂN TÌM HẠNH PHÚC"

Nhiều nhà văn lớn đang sống qua giai đoạn lãng mạn của văn học Pháp, dường như đều có duyên nợ ít nhiều với một mảnh đất phương xa, ngoại lai nào đó, không phải là mảnh đất Pháp, nơi trật tự của những ông chủ mới, trật tự tư sản đang định hình. Với Huygô, một thời đó là Tây Ban Nha, với Xtăngđan, là nước Italia. Sự che chở của Pie Daruy, người họ hàng đã đưa ông vào quân đội khiến ông có dịp sang Italia vào năm 1800, đáp ứng một giấc mơ tưởng như từng xuất hiện vào thời thơ ấu, (qua lời kể của người mẹ về một "xứ sở cội nguồn đẹp hơn cả vùng Prôvăngxơ") từ đó trừ những quãng thời gian nghỉ công vụ về Pari (1802 – 1805) hoặc sang đóng ở Đức, Áo, Hung (1806 – 1809), hoặc sang Nga (1812) và thảng hoặc sang Anh thì ông vẫn sống nhiều nhất ở Italia. Thời Trung hưng dòng họ Buốcbông có gây một gián đoạn trong sự tiến thân của Xtăngđan, ông phải sống vất vả với đồng lương trợ cấp (demi-solde) dành cho các sĩ quan của Napôlêông bấy giờ, song vẫn tìm cách sống ở Italia. Cho tới 1821, ông buộc phải rời nước Italia : ngay ở đây, con người như ông cũng không thể nào thoát khỏi chính trị của châu Âu thời Trung hưng, thoát khỏi cảnh nghe thấy "phát súng nổ giữa buổi hoà nhạc" ; có lúc Xtăngđan đã bị bạn bè thân thiết của ông, những người Cacbônari nghi là gián điệp. Ông lại bị chính quyền Áo trục xuất khỏi Milăng ! Sau một quãng thời gian cách biệt không hoàn toàn (1821 – 1830), từ sau 1830 đến 1841, ông sống gần như liên tục ở Italia (cho đến trước

ngày nghỉ phép rồi chết đột ngột ở Pari), với một chức vụ ngoại giao, làm Đại sứ ở Xivita-Vêsia.

Các nhà nghiên cứu đã từng nói nhiều về sự thu hút của nước Italia đối với Xtăngđan. Nơi đó hãy còn là mảnh đất rực rỡ của tình yêu, của nghệ thuật hội hoạ và âm nhạc, nơi con người hãy còn cuồng nhiệt đi tìm một thứ hạnh phúc nào đó nó không phải là tiền. Nước Italia, đó cũng chính là nơi Xtăngđan tìm thấy những hạnh phúc (và đau khổ) trong tình yêu say đắm với Ănggiêlô Pêtragrua Mêtinđơ Zembôxki, những mẫu người làm nên gương mặt bất tử của các nữ nhân vật như Gina Xăngxêvêrina và Clêlia trong *Tu viện thành Pacmơ*... Quả vậy, nước Italia đã khơi nguồn cho một loạt sáng tác đầu tiên của Xtăngđan như *Lịch sử nền hội hoạ Italia, Rôm, Naplơ và Flôrăngxơ* (1817), *Đời Rôxini* (1823) rồi *Dạo chơi ở Rôm* (1829), và nhất là truyện vừa *Vanina Vanini* (1829), kiệt tác *Tu viện thành Pacmơ* (1838) và *Truyện biên niên Italia* (1839) sau này.

Nhưng Xtăngđan cũng đã thể nghiệm rõ rệt rằng nước Italia cũng chỉ là một nước bị chinh phục. Và nếu đọc kĩ cuốn *Du lịch sang Italia*, thì cái thành phố được dẫn ra nhiều nhất trong đó, lại là Pari ! Rồi đọc kĩ *Rôm, Naplơ và Flôrăngxơ* thì theo Victo Đel Litô, "dần dần, mục đích của tác giả bộc lộ rõ mồn một : tố cáo tình cảnh khô héo mà bọn Liên minh Thần thánh đã đẩy vùng bán đảo vào đó khi chúng khiến vùng này, do bị cưỡng bức phải tụt lại phía sau hai mươi năm". Chính vì cái mục đích không hoàn toàn có tính chất du hí của cuốn sách bề ngoài khoác vẻ thưởng lãm cảnh vật nước Italia ấy, mà lần đầu tiên bút danh "Xtăngđan" đã xuất hiện trên bìa cuốn sách này. Tên tác giả mang một âm hưởng giống như tên một người Đức[1], kèm theo chú thích "sĩ quan kị binh" để gợi cảm giác về tính chất phù phiếm của người viết (đương thời người ta vẫn coi sĩ quan kị binh là loại người ăn chơi), mục đích chính là để che giấu tính chất chính trị của cuốn sách.

Một số nhà phê bình đã thu hẹp Xtăngđan lại ở tình yêu nước Italia, cuộc săn tìm hạnh phúc, "chủ nghĩa Bâyle" và điều mà Xtăngđan gọi là "égotisme". Thật ra tình yêu nước Italia chỉ bộc lộ thêm tâm hồn rất Pháp của Xtăngđan, và đòi hỏi về một nước Pháp khác, về một xứ sở khác, về một thời gian khác – không phải là cái thời trước cách mạng, thời gian mà Liên minh Thần thánh đang muốn phục hồi ; nhưng cũng không phải là xứ sở đang đuổi theo khẩu hiệu : "Hãy làm giàu đi" !

Cuộc săn tìm hạnh phúc ấy là niềm vui, là tình yêu, nhưng hạnh phúc cũng có khi buộc các nhân vật của ông phải lựa chọn, và có khi nó đã xuất hiện dưới dạng những đau khổ. Và qua những dòng "*Hồi ức về thói tự tôn*, một số nhà văn đề cao "chủ nghĩa Ego" sau này như Barex, Git

---

(1) "Stendal" (bỏ chữ h) là tên một thành phố Đức. Vì thế có lối phiên âm khác, theo tiếng Đức, đọc là "Xtanhđan".

chỉ nhấn mạnh sự sùng bái bản thân của Xtăngđan, mà không thấy rằng "ngay chính giọng văn mỉa mai ở đây đã là một cách ngoái nhìn lại mình một cách khách quan" (Giơnơvievơ Muiô), "Ngoài bộ mặt hoá trang và chủ nghĩa *ego* ra, nét đặc sắc cho Xtăngđan chính là sự hoà nhập biện chứng vào thời cuộc đang diễn ra quanh ông " (Victo Đel Litô). Chính bởi vậy mà nước Italia và cuộc săn tìm hạnh phúc của Hăngri Bâylơ còn là một dạng thái của nỗi sầu xứ "mối hoài niệm – (nostalgie) về một tổ quốc ở dưới cõi trần, tương ứng với một lí tưởng hãy còn mờ mịt trong cái điều mà nó bác bỏ" – (G. Lukacs – *Lí luận về tiểu thuyết*). Xtăngđan và các nhân vật của ông như Juyliêng Xôren, Luyxiêng Lơoen không chỉ mang chủ nghĩa cá nhân, đó chỉ là mặt trái của họ – họ còn là những cá nhân đang tìm cách khẳng định mình trong một xã hội có phần xa lạ đối với một số phẩm chất tự nhiên của họ. Mối hoài niệm về một xứ sở, một thời gian hài hoà giữa cá nhân và xã hội không chỉ mang tính chất không tưởng của thời đại Ánh sáng, của Vônte và Ruxô, mà nó còn mang ý nghĩa hiện đại đối với đương thời của Xtăngđan. Và chính vì thế mà Xtăngđan, viết một cách mỉa mai rằng có lẽ cả hai phái cộng hoà và quân chủ chính thống "đều tưởng rằng tác giả là thành viên cuồng nhiệt của phái bên kia" (lời tựa lần thứ hai của *Luyxiêng Lơoen*, 1836). Cho tới nay, nhiều nhà nghiên cứu vẫn xác nhận rằng ông là một nhà văn chính trị, mang một ý thức chính trị tiến bộ hoặc ít nhất là có ý thức về trách nhiệm của con người cầm bút. Chính vì vậy mà tiểu luận *Về tình yêu* (1822) tuy chủ yếu được coi là có tính chất tự thuật về nỗi khắc khoải truy tìm thứ "hạnh phúc khi hai cá nhân chỉ còn là một", cái "hạnh phúc hoàn mĩ" cứ mãi mãi biến đi ấy, ngay ở tác phẩm này, vẫn chứa đựng chất phê phán hôn nhân trong xã hội tư sản.

II – TÁC PHẨM TỰ THUẬT VÀ BÚT KÍ, HỒI KÍ : KHOẢNG CÁCH VỚI CÁI TÔI VÀ VỚI QUÁ KHỨ

Những nét đặc biệt trên đây của con người Xtăngđan dĩ nhiên được bộc lộ qua những tác phẩm có tính chất tự thuật của nhà văn : " *Cuộc đời của Hăngri Bruyla, Hồi ức của thói tự tôn* và *Nhật kí* – gồm những phần được lưu giữ lại một cách tản mạn và qua những lần tập hợp, sắp xếp của bạn bè và các nhà nghiên cứu khác nhau sau khi Xtăngđan mất khá lâu. Ngoài ra những bút kí du lịch của Xtăngđan (như *Rôm, Naplơ, Flôrăngxơ, Dạo chơi ở Rôm...*) cũng được xem như những cuộc du lịch "đi tìm cái tôi" của nhà văn.

Là người thích "cố gắng hết sức để tỏ lạnh lùng" và "muốn buộc trái tim phải im tiếng", những cuốn tự thuật ấy đều chỉ được in vào cuối thế

kỉ XIX. Qua những cuốn tự thuật, các nhà nghiên cứu thế kỉ XX phát hiện thấy rằng ngay ở loại văn này, Xtăngđan *đã rất mới* so với thế kỉ XIX.

Ông biết rằng một ngày kia, sớm hay muộn những bản tự thuật của mình cũng sẽ có người đọc tới và ý thức viết để công bố cũng đã lộ rõ qua hình ảnh một người "bạn đọc" mà Xtăngđan luôn luôn nhắc đến qua nhiều trang sách – những nét đặc sắc của những dòng tự thuật lại là một sự thành thục chưa từng thấy trong lối văn này. Con người rất ít chú ý đến mình ấy đã viết về mình không phải với giọng văn thống thiết khoa trương, kiểu Satôbriăng, người rất nổi tiếng về loại văn này ở đầu thế kỉ XIX. Nhà văn dường như luôn giữ một khoảng cách với chính mình. Khi kể lại câu chuyện hai người thày tu bị đưa lên máy chém trong thời kì khủng bố ở tỉnh nhà, Xtăngđan viết : "Đây là một trong những sai lầm của tôi : bạn đọc năm 1880, đã thoát khỏi nỗi hận thù và chuyện hệ trọng của các phe phái, hẳn sẽ khó chịu với tôi nếu tôi thú nhận với bạn đọc rằng cái chết đã khiến cho ông tôi và Xêraphi giận dữ, nó làm cho bà cô Elizabet tăng thêm vẻ lặng lẽ hiếu kì và theo kiểu Tây Ban Nha ấy, lại làm cho tôi *vừa ý (...)*. Còn điều này nữa, còn tệ hơn, là vẫn như vậy *vào năm 1835 tôi hãy còn là cái kẻ của thời 1794* (1)".

Và Xtăngđan trong khi tự hào mình là một người Jacôbanh, vẫn không ngần ngại nhắc đi nhắc lại ý sau đây trong *Cuộc đời của Hăngri Bruyla* : "Tôi sẽ làm tất cả vì hạnh phúc của quần chúng, nhưng có lẽ, tôi thà chịu ở tù mỗi tháng mười lăm ngày còn hơn là sống chung với bọn dân cửa hiệu".

Một nét được coi là mới mẻ nữa là khác với quy tắc viết hồi ức trước đây, thường quá khứ xuất hiện một cách liên tục, liền một mảng, thì ở Xtăngđan, luôn có sự xâm nhập của những yếu tố "tại đây – bây giờ". Cảm giác về thời gian ở đây hoàn toàn khác trước. Nhìn toàn bộ quá khứ dù xa xôi mấy cũng xuất hiện như cái tức thì. Cảm giác này gợi nên do nhiều yếu tố : sự xuất hiện thường trực của một độc giả tương lai mà nhà văn đột ngột gợi lên bất kì lúc nào là một cách hướng về hiện tại ; Những kỉ niệm thời thơ bé hoặc xa xưa mà nhà văn làm nó sống dậy bằng những cảm giác hiện tại, có khi là từ khoảng cách mấy chục năm sau... Như khi kể lại cảnh đám tang ở nhà thờ từ năm 1790, nhà văn viết : "Chỉ tiếng chuông của Toà Giáo đường thôi, ngay tới năm 1828 khi tôi trở lại thăm Grơnôblơ, cũng đủ gây cho tôi một nỗi buồn tăm tối, khô héo, chẳng chút mềm lòng, một nỗi buồn tiếp cận với sự giận dữ...". Hình ảnh của quá khứ luôn luôn bị rạn nứt bởi sự xâm nhập của thời gian hiện tại : "thế là đã bốn mươi lăm năm nay tôi mất đi cái gì mà tôi yêu quý nhất đời".

---

(1) Những dòng chữ in ngả được viết bằng tiếng Anh trong nguyên bản.

Và điều quan trọng nhất của những hồi ức kỉ niệm tự thuật là vô số mảnh thời sự về hiện tại xen kẽ, gài vào đó, nó khiến cho nhà văn "hoà nhập một cái biện chứng vào thời cuộc".

Tất cả những yếu tố mới mẻ và táo bạo trên đây trong khi phá vỡ khung thời gian, đưa hiện tại vào hồi ức (mà cảm giác về hiện tại chính là một đặc điểm của lối kể chuyện trong tiểu thuyết) khiến loại văn tự thuật của Xtăngđan có thể coi như một kiểu viết tiểu thuyết về một nhân vật chính – bản thân nhà văn. Ta có thể coi tác phẩm tự thuật của Xtăngđan là một bằng chứng cho một lí luận gần đây của Bakhtin về loại văn này : không bao giờ có thể có loại tự thuật thuần tuý cả ; bởi lẽ nhà văn viết tự thuật dù sao cũng đã có khoảng cách thời gian và không gian với quá khứ, có muốn đứng tại chỗ cũ cũng không được, điều đó cũng khó khăn chẳng khác gì muốn tự túm tóc mà nhấc bổng mình lên. Ông không chìm ngập ở quá khứ, mà đứng từ hiện tại mà sống lại nó. Phần tác phẩm có tính chất tự thuật và những bút kí du lịch của Xtăngđan được coi như một phần nhạc dạo đầu (bởi phần lớn được viết trước 1830) báo hiệu nhà tiểu thuyết (năm bốn mươi tư tuổi mới ra cuốn thứ nhất !). Ông cũng viết rất ít (chỉ hoàn thành có ba cuốn) nhưng hai trong số đó đã được coi là kiệt tác. Và nói chung, truyện của Xtăngđan mang một sức hấp dẫn độc đáo, ngay từ những truyện vừa đầu tiên, viết trước hai cuốn tiểu thuyết hay nhất của ông (*Đỏ và Đen* và *Tu viện thành Pacmơ)* còn truyện dài *Acmăngxơ* xuất bản năm 1827 thuộc loại "khó đọc", đối với đương thời.

III – "VANINA VANINI HAY NHỮNG ĐẶC ĐIỂM VỀ CUỘC HỌP CACBÔNARI CUỐI CÙNG BỊ PHÁT GIÁC TRÊN ĐẤT ĐAI CỦA GIÁO HOÀNG" : CUỘC SĂN TÌM THỜI GIAN HIỆN TẠI TRONG TIỂU THUYẾT

Vanina Vanini(1) được in lần đầu tiên ở tờ Tạp chí *Pari* vào năm 1829, và sau này được in lại cùng với bốn truyện vừa khác, (đều đã được đăng báo rải rác từ 1837 đến 1839) trong một cuốn chung mang tên là *Truyện biên niên Italia* (in sau khi Xtăngđan mất vào năm 1855). Song so với các truyện này, *Vanina Vanini* vẫn là một mảng khác : nó không lấy nguồn từ những mẩu chuyện lịch sử của nước Italia từ thế kỉ XVI đến XVII còn lưu lại trên văn bản, mà là một hư cấu của riêng Xtăngđan độc lập với các nguồn văn bản cổ.

---

(1) Gọi tắt tên tác phẩm.

Thời gian của câu chuyện được gợi lên từ tác phẩm : đây là một trong những biến cố gần nhất của phong trào cách mạng Italia, phong trào cacbônari. Thời gian hiện tại còn được gợi lên qua ngay câu mở đầu chuyện : "Đó là một buổi chiều tháng Chín năm 182..." (...) ngài công tước B+++, vị chủ nhà băng lừng danh, mở vũ hội trong toà lâu đài mới của mình ở quảng trường Vơnizơ". Nước Italia không còn ở giai đoạn tiền tư bản nữa. Điều này chẳng những được gợi lên qua câu chuyện có để ngày tháng, mà còn ở chi tiết "vị công tước kiêm chủ nhà băng". Vanina Vanini, cô gái thành Rôm ấy tưởng như chẳng thiếu thứ gì : cô là hoa hậu của vũ hội, con của hoàng thân Ađruyxban và vị hoàng thân trẻ tuổi Liviô Xaveli, "chàng trai nổi bật nhất ở thành Rôm" đang say mê cô. Đêm vũ hội huy hoàng mà ngay cả hội hè của những bậc vua chúa châu Âu cũng không sánh nổi ấy, vẫn có tiếng động của cuộc sống bên ngoài lọt vào : một gã tù nhân cacbônari bị thương đang trốn chạy. Đáp lời chàng hoàng thân trẻ hỏi về người khả dĩ có thể khiến cô mê say, Vanina nói : "Đó là người cacbônari trẻ tuổi vừa trốn chạy ; ít ra con người ấy đã làm một điều gì lớn hơn là chỉ có chuyện được sinh ra trên cõi đời".

Hôm sau trở về lâu đài cha, vì tò mò, cô phát hiện ra một người đàn bà bị thương nặng ẩn trú ở một gian lầu bên lan can trồng đầy cam và vì tỉnh thương, nàng thường lui tới chăm sóc. Lúc tưởng mình gần chết, "người đàn bà" thú nhận mình chính là Piêtơrô Mixirili, người lạ mặt cacbônari đã được cha nàng cứu giúp khi anh bị bọn lính đuổi theo đâm nát ngực, chở từ nhà một nữ bá tước về đây chăm sóc. Vanina đã tìm cách chữa chạy cho Mixirili khỏi chết và hai người đã yêu nhau đắm đuối dù cho anh chỉ là con một người thầy thuốc tầm thường. Vanina rất hạnh phúc và nghỉ rằng "tình yêu Tổ quốc sẽ khiến người tình của nàng quên mọi tình yêu khác" nhưng lại lo Mixirili chỉ yêu nàng "như một người chồng" mà thôi. (Đó là điều mà phụ nữ Italia coi như bị xúc phạm trong tình yêu !). Một lần Vanina tìm cách khoá chặt người yêu trong phòng, rồi sai người báo cho viên khâm sai – giáo chủ bắt hết đồng chí của anh trong đêm hội họp ấy. Nhưng rồi khi biết tin đồng chí mình bị bắt, Mixirili bị giày vò vì ý nghĩ là họ đã bị phản bội đúng lúc mình vắng mặt. Để tự minh oan, anh đã tự đến chịu chung số phận với họ. Vanina làm đủ mọi cách để cứu người yêu như một cô gái thông minh, nhan sắc, có thần thế và liều lĩnh như cô có thể làm được. Nhưng khi tìm tới gặp được người yêu, cô kinh hoàng vì dường như tình yêu đã chết trong hồn anh. "Hãy để cho tôi hoàn toàn thuộc về Tổ quốc, tôi đã chết đối với cô". Giận dữ, cô kể hết "điều mà em đã làm, vì tình yêu đối với anh", dù trước đây, khi sáng suốt cô hiểu rằng có một điều gì đó "và chỉ cần nói ra chữ ấy thì ngay tức khắc và mãi mãi, anh sẽ ghê tởm ta"... "Này con quỷ, ta không muốn chịu ơn gì người, Mixirili nói với Vanina, anh ráng gượng ném trả cho cô, trong tầm tay bị cùm những hạt kim cương và những

lưỡi cưa, và vội vã bỏ đi"(1). Câu chuyện lại dường như quay lại lúc mở đầu, cũng như Vanina trở lại cái thế giới của cô trước kia. Nhịp câu vắn tắt, gấp gấp như sự đổ vỡ tất yếu giữa hai con người mà tính cách mãnh liệt kiêu hãnh và niềm khát khao hạnh phúc – trong một giây phút nào đó – đã từng chụm số phận rất khác nhau của họ lại : " Vanina chết lặng cả người. Cô trở về Rôm ; và tờ nhật báo đăng tin cô vừa kết hôn với hoàng thân Liviô Xaveli" : Cái vòng đã khép kín, ngăn cách đôi tình nhân mà tưởng như cái chết cũng không thể tách rời ấy.

Qua một câu chuyện gọn, với nhịp kể gấp gáp "tất cả đều là vận động" ta thấy những nét đặc sắc ở nghệ thuật kể chuyện của Xtăngđan. Đó là sự thể hiện những tính cách say mê, sôi nổi, săn tìm hạnh phúc – dù dưới những dạng rất khác nhau. Đó là những tính cách không liền mảnh, đang bị dứt khỏi môi trường của mình. Và ở đây, đã xuất hiện cách xử lí thời gian của Xtăngđan. Trong khi cũng rất nhấn mạnh vào yếu tố thời gian – như nhiều cuốn truyện của thế kỉ XIX – thì yếu tố này ở Xtăngđan vẫn nhằm thúc đẩy đà kể chuyện hơn là nhằm "đề ngày tháng" cho sự việc, xác định vị trí của biến cố. Bởi thế, cứ mở đầu một tình tiết, một đợt hành động, ta thấy thời gian xuất hiện thường để hàm ẩn nhịp độ kể chuyện, hơn là thời gian lịch biểu (chỉ xác định có một lần, trong câu mở đầu : "Đó là một buổi chiều tháng Chín năm ..."). Ngay trong từng quãng truyện kể, người ta đã có thể thống kê thấy vô số trạng từ và các liên từ hàm ẩn thời gian. Cảm giác về các nhân vật luôn luôn đang động đậy, đang hoạt động gợi lên từ đó ; "họ không bao giờ đứng yên ở các địa điểm có thể kìm chân họ lại (...). Nói một cách khác, cả thời gian lẫn địa điểm tự chúng không có ý nghĩa giá trị. Chúng chỉ có ý nghĩa do cái hoạt động khiến nhân vật di chuyển và đánh dấu thời điểm để tạo căn cứ và thời cơ cho sự mở rộng những khả năng kể chuyện"(2). Nhịp độ kể chuyện, nhịp độ thời gian, tự nó, lại nói lên nhịp độ "săn tìm hạnh phúc" – hạnh phúc của tình yêu hay hạnh phúc của nước Italia – Những tính cách say mê mãnh liệt của các nhân vật chính là tính cách của bản thân nhà văn.

IV – "ĐỎ VÀ ĐEN" (1830) : "THỜI SỰ CỦA NĂM 1830"

Nếu theo đúng như Xtăngđan ghi lại, thì vào khoảng ngày 25, 26.X.1829, nhà văn đã có "ý nghĩ về Juyliêng" (có nghĩa là về cuốn *Đỏ và*

(1) Vanina giấu lưỡi cưa đưa vào cho chàng để cưa cửa sổ trốn khỏi nhà tù.

(2) Jean Peytard. *Giọng nói và dấu vết kể chuyện của Stendhal*. Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1980, tr.47, 48.

Đen), sau đó bắt tay vào ngay và mang phác thảo đầu tiên về Pari (vào cuối tháng Mười một năm ấy). Dù sao, nếu không phải là một cuốn tiểu thuyết "viết trong năm mươi hai ngày", như cuốn *Tu viện thành Pacmơ* thì cũng chỉ một năm sau, cuốn *Đỏ và Đen* đã được in ra.

"Tôi đã thành người hoàn toàn hạnh phúc, nói vậy hơi quá nhưng rốt cuộc cũng thật tàm tạm hạnh phúc, vào năm 1830, khi tôi viết *Đỏ và Đen*... tôi hân hoan vì những ngày tháng Bảy, tôi nhìn thấy đạn bay dưới những cây cột của Kịch viện Pháp, rất ít nguy hiểm cho bản thân, tôi sẽ chẳng bao giờ quên cái bầu trời đẹp đẽ ấy, và cái lúc lá cờ tam tài xuất hiện..." (*Cuộc đời của Hăngri Bruyla*). Như vậy đối chiếu thời gian kể chuyện với thời gian mà câu chuyện kể phản ánh ("thời sự của năm 1830") – như lời Xtăngđan chú thích dưới nhan đề *Đỏ và Đen* thì khoảng cách giữa thời điểm phát ngôn văn bản với thời điểm của câu chuyện kể gần như bị thủ tiêu hoàn toàn, có thể nói khoảng cách ở đây bằng số không. Đây chính là một thay đổi cơ bản của tiểu thuyết với Xtăngđan, nó mở đầu cho tiểu thuyết hiện đại, và khác biệt cơ bản với tiểu thuyết lịch sử đang thịnh hành từ Xcôt và chủ nghĩa lãng mạn, ở loại tiểu thuyết ấy luôn có một sự không trùng khớp giữa người kể chuyện, người đọc với nhân vật trong truyện về mặt thời gian.

Sự khác biệt so với chất liệu của tiểu thuyết lịch sử đã quá hiển nhiên. Một trong những nguồn của thực tế hiện tại mà những nhà viết tiểu thuyết hay sử dụng từ Xtăngđan – rõ ràng điều này chỉ thực hiện được với sự phát triển của báo chí công cụ thông tin hiện đại – là những vụ án thường đăng trên mục "tin vặt" (Huygô, Flôbe... đều đã có những kiệt tác dựa trên chất liệu này). Giới hạn giữa một thiên tài với loại truyện giải trí, giật gân, đáp ứng thị hiếu tầm thường chính là ở chỗ trong khi "được cảm hứng từ một mục truyện vặt đó đây về hình sự, *Đỏ và Đen* (1830) là một bản nghiên cứu về tâm lí và triết lí xã hội, miêu tả cho chúng ta một gã hãnh tiến qua con người không thể thích ứng được là Juyliêng Xôren mà tên tuổi đã khắc hoạ một kiểu nhân vật cũng bất tử chẳng kém gì Hamlet hoặc Vecte"(1). Bởi vì, sự sáng tạo của tiểu thuyết ở đây đã khiến cái chất liệu thô thiển kia, những chuyện bất thường, "những kì quan của trái tim con người" biến thành một "kết tinh thể" của những sự biến xã hội. Một số nhà nghiên cứu phương Tây và Xô Viết thường chú ý đến sự gần gụi của loại tính cách Juyliêng Xôren và nhân vật lãng mạn. Điều này cũng dễ hiểu khi Xtăngđan, nhà văn hiện thực đầu tiên ấy, cũng xuất hiện ở buổi vàng son của chủ nghĩa lãng mạn. Song nét khác biệt ở số phận dường như oan nghiệt, "tiền định" này, là

---

(1) *Lịch sử phát triển văn hoá và khoa học của nhân loại* (tập V), Robert Laffont, Paris, 1969.

Juyliêng Xôren đứng ở điểm gặp gỡ của những lực lượng xã hội, chính trị của một thời điểm đặc biệt, khi một giai cấp vừa "trùng hưng" lại nhưng chẳng thể nào phục hưng lại quá khứ trước 1789, khi một giai cấp khác vừa "làm xong" cuộc cách mạng của nó, khiến những người "vốn xuất thân trong một đẳng cấp thấp hèn" (...), đã "có gan tham dự cái chỗ mà thói ngạo mạn của kẻ giàu có mệnh danh nó là xã hội". Thế đối mặt này của Juyliêng Xôren với xã hội, với hoàn cảnh có một ý nghĩa mới mẻ và trận đụng độ ngắn ngủi ấy dẫn đến thể nghiệm đau đớn của nhân vật về "sự tuyệt diệt niềm hi vọng của một lớp thanh niên" mà anh ta chẳng thể nào chấp nhận được. Tất cả những nét ấy đã mang cho Juyliêng một tầm cỡ khác hẳn, so với một loạt thanh niên đầy tham vọng đang lao vào cuộc đấu tranh "mỗi người vì mình" giữa "bãi sa mạc của chủ nghĩa cá nhân" mà nhiều nhà văn đồng thời (như Banzăc) đã mô tả.

Do tính quy định lịch sử của tính cách nhân vật nên ngay một số yếu tố ngẫu nhiên ở đây xuất hiện rất tự nhiên và không mang sắc thái định mệnh ; Mỗi một bước đi kì lạ, một biến đổi khác thường trong trường độ tồn tại rất ngắn ngủi của Juyliêng là một trong muôn vàn khả năng có thể biến thành sự thật : chỉ cần một tác động nhỏ – giống như một giọt nước có thể thêm vào khiến cốc nước đã đầy phải tràn ra – là khả năng ấy sẽ biến thành sự thật. Người ta đã nói nhiều đến một chi tiết ngẫu nhiên xuất hiện như một lời "tiên tri" về số phận của Juyliêng ở ngay trong những trang mở đầu : màu máu đỏ ở gần chậu nước thánh bị tràn ra ngoài, chịu ánh phản chiếu của màu màn cửa đỏ căng trên các cửa sổ nhà thờ Verierơ ; tờ báo đăng tin Lui Jăngren bị xử tử ngay gần chỗ Juyliêng quỳ "trải ra như để người ta nhìn thấy", khiến Juyliêng nghĩ thầm "không biết ai đã đặt tờ giấy ở đó ? Tội nghiệp cho cái kẻ khốn khổ ! (...) Tên anh ta kết thúc giống như tên mình"... Tất nhiên, những khung cửa kính nhà thờ từ xưa vốn kiến trúc thế nào để ánh phản quang dọi lại sắc màu của hình vẽ thánh thần thật xán lạn, nhưng nó chỉ có thể gợi ám ảnh về màu máu đỏ và những cái chết bất đắc kì tử ở một thời như Juyliêng Xôren đang sống. Không riêng gì trong tác phẩm này, mà nhìn chung ở sáng tác của Xtăngđan, những vụ án và nhà tù có một vị trí đặc biệt, điều này không phải là ngẫu nhiên.

Giữa Juyliêng Xôren khi rời làng quê, sắp bước vào "lâu đài (như bố anh nói về nhà thị trưởng Đơ Rênan) giữa người thanh niên mới ở cái ngưỡng cửa của "bước đầu tiên", với Juyliêng Xôren sau này – người bắn vào bà Đơ Rênan và bị kết án bởi một toà án "gồm toàn những kẻ tư sản bị phẫn nộ" (theo lời của bị cáo nói trước toà) – khoảng cách không phải là hoàn toàn ghê gớm. Ngay từ khi ở trong gia đình bác phó mộc, anh đã xa lạ với môi trường xung quanh do nhiều cái ngẫu nhiên kết

hợp lại, cơ thể quá mảnh dẻ, gương mặt quá thanh tú (cái giả thiết về một dòng máu khác, một đứa con hoang có thể không đúng, nhưng không loại trừ hoàn toàn), cái may mắn hoặc không may – được học tiếng Latinh bằng cách học thuộc lòng sách thánh do sự dạy dỗ của một người cha xứ tốt bụng và viên quân y sĩ già thời Napôlêông, rồi những chiến công của Bônapac trong cuốn sách *Hồi kí ở đảo Xanh Hêlen* do người quân nhân già này tặng cho, như một di sản quý báu ; tất cả những yếu tố này đã tạo nên cái tâm lí xa lạ với cái luân lí "thu được nhiều món lợi nhất. Tuy nhiên, tâm lí muốn thoát ra khỏi "những điều kiện thấp hèn" là tâm lí phổ biến của lớp thanh niên bình dân đã qua cách mạng 1789.

Con đường mở ra tưởng như vô biên cho cá nhân ấy thực ra đã đóng lại rồi. Lúc đầu Juyliêng chưa hiểu hết nhưng một động lực thầm kín đã khiến anh – gần như được trời phú bẩm cho sự nhạy cảm khác thường – hiểu rằng phải tính toán, phải đeo mặt nạ mới sống nổi giữa môi trường mới, nó cũng vẫn là xa lạ đối với anh. Chính điều này đã khiến cho hai mối tình của anh – với bà Đơ Rênan và với Matin Đơ La Môlơ sau này – đều có những lúc, đặc biệt là lúc đầu tiên, mang dạng thái của hận thù. Nhiều nhà nghiên cứu đã thán phục Xtăngđan vì ở một thời mà ý niệm về giai cấp hãy còn hết sức mơ hồ trong nhận thức con người, ông đã mô tả nét này như một động lực thầm kín chi phối hành động và tiềm thức của Juyliêng. Khi bà Đơ Rênan đẩy tay anh ra trong phút ngượng ngập đầu tiên hoặc bởi ghen tuông sau này (với tấm ảnh Napôlêông mà bà tưởng là ảnh một người đàn bà !) ý nghĩ đầu tiên của anh là "anh chỉ nhìn thấy ở bà Đơ Rênan một người đàn bà giàu có". Rồi khi phải chiều lòng cô chủ đồng bóng, Matin Đơ La Môlơ, bước đầu anh không thể nào hiểu được tình cảm kì quái của cô, chính vì cái ý thức trên nó thường trực trong lòng anh. Sức hấp dẫn và chinh phục của con người bước vào một môi trường hoàn toàn xa lạ với mình ấy, chính là ở chỗ : trong tính cách phân đôi bị giằng xé của anh chất Tactuyp không bao giờ tiêu diệt nổi tính chất không thể thuần phục ở con người bình dân "chống lại số phận hèn kém của mình". Hoàn cảnh có thể có lúc biến anh thành một kẻ nhận kí giao kèo với những quỷ sứ hiện đại. Nhưng ở đây, sự lựa chọn của nhân vật, vai trò chủ động của nhân vật có một ý nghĩa quan trọng, nó khiến cho Juyliêng Xôren trong khi cũng trải qua một trường học đường đời giống như nhiều nhân vật thanh niên của Banzăc, đã thể hiện một giả thiết, một khuynh hướng hiếm hoi hơn cả sự phát triển con người và xã hội, nhưng vẫn hoàn toàn hiện thực. Cái ngẫu nhiên – những may mắn kì lạ trong thời kì "bước vào đời" mà chính bản thân Juyliêng cũng phải chú ý tới ấy – chỉ có thể tác động trong điều kiện đó. Bởi những nét tiềm tàng cứ từng lúc lại làm rạn vỡ mặt hoá trang, bởi tính chất cương lại với môi trường của anh, mà không riêng gì những người có lòng tốt bẩm sinh như bà Đơ

Rênan, cha xứ Sêlăng, mà ngay cả người đã rắn đanh lại vì cọ xát và đối phó với bọn Jêzuyt như cha Pira, những người hoàn toàn vị kỉ và khinh bỉ tất cả những ai không phải là quý tộc như hầu tước Đơ La Môlơ và con gái của ông ta, họ vẫn hiểu ngay giá trị của viên thư kí vận bộ đồ đen cũ. Cha Pira, khi tìm cách mở cho Juyliêng một lối đi vào nhà hầu tước, đã nghĩ rằng : "Nếu Juyliêng là một cây sậy yếu đuối, hắn ta cứ việc ngoẻo !". Hầu tước Đơ La Môlơ có đủ bản lĩnh để sử dụng Juyliêng và hiểu rằng : "Người ta chỉ dựa trên cái gì nó có thể chống lại mà thôi". Và lần đầu tiên để mắt tới Juyliêng, trong Matinđơ xuất hiện cái ý nghĩ tưởng như không liên quan gì đến chàng : chỉ có cái án tử hình khiến một con người trở nên khác biệt. Đó là cái duy nhất không mua được" và cô cũng từng đánh giá cao anh chàng "nhà quê" ấy – giống như Vanina từng xác nhận Mixirili, nhưng bấy giờ anh chưa có chiến công của người cacbônari – dù chỉ với ý nghĩ : "Anh chàng này ít nhất không thuộc loại đẻ ra đã biết quỳ !".

Biết bao giấy mực người ta đã sử dụng để bàn về những hành động chấm dứt cuộc đời ngắn ngủi và đầy may mắn lạ kì của Juyliêng Xôren. Cái kết thúc bất ngờ nhưng rất đối tự nhiên ấy hợp với quy luật tâm lí. Ten, từ cuối thế kỉ XIX đã gọi Xtăngđan là "nhà tâm lí vĩ đại nhất của thế kỉ". Trong cái trò vũ hội hoá trang của xã hội thượng lưu mà thật ra các vai trò đều đã định sẵn ấy, anh đã xuất hiện trong chốc lát. Nhưng Juyliêng chẳng thể nhập vai đến cùng được một khi ở con người anh cứ chốc chốc những phản ứng tự nhiên bị đè nén lại trỗi dậy, phá vỡ mạch tính toán.

Chính bởi thế, Juyliêng chết, bị kết án không phải bởi một toà án của dòng tu Jêzuyt, cũng không phải của Saclơ X – ông vua mà có lúc bà Đơ Rênan đã định tới quỳ xin miễn tội cho Juyliêng – mà bởi toà án của phái "tự do" có nghĩa là bọn Valơnô. Bởi vì cả bảo hoàng, cả Jêzuyt lúc này, cũng đều phải biết ngả theo chiều gió. Juyliêng bị kết tội tử hình, song nhiều người đã nhìn thấy ở nhân vật này một sự lựa chọn nó khiến cho cái chết của anh gần giống như một vụ tự sát. Sự lựa chọn ấy trước hết bộc lộ qua hành động bắn vào bà Đơ Rênan, để khôi phục lại hình ảnh đúng đắn về mình. Juyliêng đã nghĩ về một thời tương lai nào đó, "một nhà hành pháp triết gia nào đó", hoặc một "giọng nói ân tình nào đó" sẽ nói về vụ án của anh... Sự lựa chọn ấy còn được bộc lộ một cách rõ ràng hơn hết qua bài diễn văn trước toà, khi "người thanh niên bình dân, thông minh, khao khát công lí và quyền lực, người công tố ủy viên vừa mới ở vị trí của kẻ bị kết tội" (H.F.Imbe) lại cứ khăng khăng nhằm vào cái điểm mà người luật sư dặn nhất thiết phải tránh : đó là vấn đề giai cấp (dù khái niệm ấy chưa có ý nghĩa giống hẳn với ngày nay, dù Juyliêng mới chỉ có ý niệm về "một lớp người trẻ tuổi"... Bắn vào bà Đơ

Rênan, như lời một nhà phê bình đã nói, là anh đã bắn vào hình ảnh mình phản chiếu từ bức thư, từ tấm gương của dư luận xã hội qua lời tuyên đọc của một gã Jêzuyt cơ hội. Còn nói lên thực chất của vụ án này – nó không phải là chuyện trừng trị một vụ hạ sát vì tình mà vấn đề ở đây là "trừng trị và tuyệt diệt niềm hi vọng của một lớp người" – như vậy là Juyliêng đã dọi một tấm gương trung thành vào bộ mặt của "những kẻ tư sản đang phẫn nộ" nên anh đã đoán trước rằng :"Tôi thật đáng tội chết, thưa quý toà".

Juyliêng đã được giải thoát khỏi cái mâu thuẫn nó khiến cho lâu nay anh sống không một phút tự nhiên, hạnh phúc hoàn toàn – điều này cắt nghĩa những giây phút thoải mái cuối cùng trước khi "cái đầu tuyệt đẹp ấy rơi xuống" và cắt nghĩa một phần nào hạnh phúc tìm thấy trong những phút giây sống trong tù bên bà Đơ Rênan.

Người ta thường so sánh Juyliêng với một nhân vật khác cũng có phần xa lạ với môi trường xung quanh là Ôctavơ đơ Malive trong *Acmăngxơ*, con người dường như "sinh ra để hưởng những thứ hạnh phúc chẳng phải là tiền bạc hoặc thói hợm đời". Acmăngxơ cũng giống anh, đều là những ngoại lệ trong đẳng cấp của họ. Tuy nhiên, đặc trưng cho nhân vật chính của *Đỏ và Đen*, là sự vận động, đặc biệt là sự vận động của trạng thái tâm hồn, của đời sống bên trong mà Xtăngđan mô tả rất tài tình. Độc giả của thế kỉ XIX đã không hiểu biết được lối viết của Xtăngđan : truyện kể không trơn tru, trong sáng theo lối cổ điển, mà khúc mắc, bị cuốn hút vào những mảnh độc thoại nội tâm thể hiện tâm trạng căng thẳng của nhân vật chính đang tiếp xúc với một thế giới mà anh phải phát hiện, đối phó, đồng thời quá trình ấy là một sự phát hiện ra chính bản thân. Lối viết độc thoại nội tâm ở đây cũng đã có những yếu tố mới kể cả về hình thức in ấn cũng như hành văn : có chỗ đã xuất hiện loại câu được chuyển thẳng từ chủ thể là tác giả sang chủ thể là nhân vật, không mở ngoặc kép hoặc gạch đầu dòng. Độc thoại nội tâm của Xtăngđan làm tăng cảm giác hiện tại đang diễn ra trước mắt, nó vốn là một dấu hiệu của tiểu thuyết hiện đại.

Thế giới nội tâm của nhân vật, tính cách mạnh mẽ của nhân vật cũng quy định một đặc điểm khác của cuốn tiểu thuyết này. Cuốn *Đỏ và Đen* đặc biệt nhiều sự kiện và biến cố, nếu so với *Acmăngxơ*. Có lẽ không phải ngẫu nhiên mà Xtăngđan chọn nhân vật Ôctavơ – đứa con giàu có và thời thượng của môi trường quý tộc, phủ nhận những giá trị của môi trường mình sống – lại đồng thời là một người bất lực về mặt sinh lí. Nhà văn không khai thác nó theo hướng bệnh lí học mà thường chú ý đến những trạng thái tinh thần, có cội rễ trong căn bệnh của một lớp người Ôctavơ "thường có cái vẻ buồn bã bất bình và phán xét đặc trưng

cho những trang thanh niên của thời đại anh và dòng dõi như anh". Dường như không hề có vận động, trong thế giới của câu chuyện ấy. Một nhà phê bình đã nói có phần đúng rằng Ôctavơ bỏ một phần ba số lượng trang của tiểu thuyết để chứng minh với Acmăngxơ rằng anh chẳng hề tiếc hai triệu phơrăng vừa suýt được hưởng, và Acmăngxơ bỏ một phần ba nữa của cuốn sách để chứng minh rằng nàng chẳng muốn lấy Ôctavơ vì tiền của và địa vị của chàng.

Tuy nhiên, nói vậy không phải hàm ý rằng Juyliêng là một nhân vật thuộc về tương lai, dù Bôtsarôp đã từng xác nhận rằng : "Một số nét của người anh hùng, dường như chỉ có cơ sở trong cuộc đấu tranh vĩ đại của tương lai, đã chứa đựng trong Juyliêng ở những trang cuối cùng. Tính cách mạng âm hưởng như vậy còn có tính chất đột xuất đối với chủ nghĩa hiện thực thế kỉ XIX". Cũng có thể coi Juyliêng là một "cá nhân đột xuất, đứng cao hơn mọi người, như một điều bí ẩn không thể giải đáp nổi đối với mọi người xung quanh" (Ablơmiepxi). Bản thân anh chưa phải là một câu trả lời. Song câu hỏi chưa có lời giải đáp ấy đã có khả năng hé mở ra một viễn cảnh khác dù viễn cảnh ấy không hoàn toàn gợi lên qua kích thước của Juyliêng Xôren. Bởi thế, không phải ngẫu nhiên mà người ta nhận xét rằng : Banzăc dù có viết gần một trăm cuốn truyện, song vẫn không có một Juyliêng Xôren trong *Tấn trò đời*.

V."TU VIỆN THÀNH PACMƠ"(1839) : SỰ GIAO HOÀ CỦA NHỮNG ÂM HƯỞNG TRÁI NGƯỢC

Trong các cuốn tiểu thuyết của Xtăngđan, *Tu viện thành Pacmơ* được coi như có nhiều dấu vết lãng mạn nhất của nhà văn đang sống ở buổi giao thời giữa lãng mạn và hiện thực này. Quả vậy, những môtíp lãng mạn phảng phất trong cuốn sách này : một nhân vật chính hơi có phần hoang dại, một đứa con hoang (theo nghĩa đen cũng như nghĩa bóng) dư vị của cái phiêu lưu, khác thường và những đam mê, hoài niệm và lối thoát, một hạnh phúc tuyệt đích khi con người tìm về thiên nhiên, về âm nhạc, nghệ thuật và tình yêu. Toàn bộ tác phẩm giống như một bản nhạc, mà khúc dạo đầu gồm những âm hưởng anh hùng và vui nhộn, nực cười đan chéo sẽ trở đi trở lại trong suốt những cảnh ngộ chính của cuộc đời nhân vật Fabrix Đen Đônggô, (mà đoạn nổi tiếng là cảnh chiến trường Oateclô). Tác phẩm lại giống như một bức hoạ của Coregiơ, từ chân dung của nhân vật Xăngxêvêrina đến những cảnh vật màu sắc như nhìn từ xa, vừa mơ màng vừa tươi vui. Những cảnh đêm, bầu trời trên

chòi cao vọng lên các vì tinh tú, cảnh hồ Côma man mác, cảnh tháp cao và những cánh chim bồ câu bay toả ra bầu trời. Tất cả phù hợp với niềm khát vọng về một thế giới không thể nào vươn tới được về chiến công tình yêu (của Xăngxêvêrina cũng như của Fabrix), về sự vắng mặt hoặc ngăn cách với đối tượng khát vọng.

Điều này không ngăn trở Xtăngđan thể hiện hai nhân vật chính một cách rất trần thế. Vương triều Pacmơ vẫn được coi như một "tấn trò đời" ở kích thước vi mô. Tháp Facnezơ sẽ chẳng phải chỉ là hình ảnh của trạng thái "lên cao" : cùng với nhiều chặng, nhiều kiểu tù đày, giam hãm khác, hệ thống hình tượng có sức ám ảnh như một biểu tượng về chế độ xã hội. Con người tự nhiên, sôi nổi, khát vọng lành mạnh như Fabrix, luôn bị cản trở ngăn cách dù được che chở bởi biết bao quyền lực, thần thế, dù đã gặp bao điều ngẫu nhiên, may mắn. Là người Italia, anh giống như Juyliêng Xôren ở chỗ ngoài ý muốn, anh vẫn phải khoác bộ áo thầy tu đạo đức giả, anh vẫn "phạm tội ác" mà "lương tâm không chịu điều trách cứ", như lời Blanex tiên tri. (Có người cho rằng có lẽ điều này ám chỉ cái chết của đứa con Fabrix sau này hơn là những nhân vật mà anh đã phải đụng độ trên đường đời.) Anh chỉ có thể sum họp với Clêlia ở nhà tù hoặc trong bóng tối - để rồi vĩnh viễn bóng tối ngăn cách họ. Và ngay trong truyện, chẳng những nhân vật Ferăngtơ Fala, nhà thi sĩ cách mạng vẽ nên một kiểu giả thiết phát triển của Fabrix mà ngay cả Môxca, viên thượng thư có triết lí giống như Vôtơranh của Banzăc, cũng vẫn có những nét giống với tính cách của Fabrix, như một phân thân của Fabrix.

Trường độ tồn tại của nhân vật cũng chẳng thể dài hơn cuộc đời Juyliêng Xôren. Anh chỉ sinh ra giữa một thời điểm đặc biệt của nước Italia, khi cách mạng xuất hiện với những người lính chân không giày, nghèo khổ của nước Pháp. Để rồi khi "nền Đốc chính của Pari, với dáng điệu của vị đế vương đã lên trị vì, bộc lộ hằn học khủng khiếp với tất cả cái gì không tồi tệ", anh sẽ được thấy Oateclô như bất kì một con người bình dị nào có thể nhìn thấy. Tác giả đã chọn một thời điểm mà quá khứ và hiện tại gần như giao hoà lẫn lộn, ở một không gian còn có thể thực hiện được điều ấy : nước Italia ; và một nhân vật có thể đại diện cho sự giao hoà ấy : Fabrix là đứa con hoang của một người lính Pháp trong quân đội Napôlêông và một người phụ nữ Italia quý tộc.

*

* *

Nhìn chung, Xtăngđan vừa gần gụi, vừa xa lạ với thế kỉ XIX. Xtăngđan trẻ và mới, trước hết ở nghệ thuật kể chuyện. Nhà văn đã sớm đi vào

nghệ thuật thể hiện sự vận động nội tâm ở một khoảng tồn tại rất ngắn của nhân vật. Giản dị và trần trụi, ông không nằm trong lối viết hào hứng, thống thiết, bay bổng của văn chương đương thời. Độc thoại nội tâm – cách tuôn chảy những mảnh suy nghĩ còn nóng hổi vào giữa mạch kể chuyện – khiến thời gian hiện tại như ám ảnh những câu chuyện của Xtăngđan. Hoàn cảnh ở tác phẩm của nhà văn hiện thực này xuất hiện như một chuỗi thực tế được cảm nhận qua góc độ nhìn của nhân vật. Sự phát hiện thế giới xung quanh của một nhân vật, mà do tính cách mãnh liệt trẻ trung, khiến anh sống cuộc đời ngắn ngủi của mình với tất cả cường độ và sự tập trung đến mức tối đa. Khi phải từ bỏ khuôn khổ chật hẹp của thực tế ấy, nhân vật của Xtăngđan đã trở thành một kiểu người anh hùng có một không hai trong dãy chân dung nhân vật của văn học lãng mạn và hiện thực đầu thế kỉ XIX.



HÔNÔRÊ ĐƠ BANZĂC

(1799 - 1850)

CHƯƠNG NĂM

HÔNÔRÊ ĐƠ BANZĂC

(Honoré de Balzac, 1799 - 1850)

I - NHỮNG HƯ CẤU ĐẦU TIÊN

Khi Banzăc xuất hiện trên văn đàn thì nhiều ngôi sao của thế kỉ đang độ toả sáng rực rỡ : Sau Xcôt, Satôbriăng là Bairơn, Huygô, Muyxê, Vinhi... và ở một kích thước nhỏ hơn : Xtăngđan (đối với độc giả đương thời). Thế nhưng sự nghiệp đồ sộ của nhà văn, kể cả ở những chặng đường khó khăn trắc trở của nó, lại chứa đựng trong mình một sự tổng kết cả một thời kì đã qua và hé mở một viễn cảnh mới của văn học thời ấy. Và cho đến nay, khi bàn đến một vấn đề mới của tiểu thuyết, thì người ta vẫn phải lấy Banzăc làm mốc để đối chiếu.

Ngay từ nguồn gốc xuất thân, Banzăc đã không thuộc loại "vào trong phong nhã, ra ngoài hào hoa" như đa số những nhà văn đã kể trên. Ông chẳng có một quá khứ dòng dõi, một cái tên, một lâu đài để mà nhớ tiếc, thậm chí cũng chẳng có một tủ sách, một khu vườn thơ mộng, bầu trời nước Italia, những chiến công của ông cha, hoặc những phòng khách thanh lịch. Bởi lẽ dòng họ của ông, tổ tiên thực là họ Banxa, họ phải đổ mồ hôi sôi nước mắt tại những mảnh ruộng vùng Tarn thời ấy. Năm 1769, cha ông có được chút ít tiền, "lên" Pari, và đổi thành họ Banzăc không rõ từ bao giờ. Cuộc cách mạng đã tạo nên một lớp người đục nước béo cò, mà cha của Banzăc - Becna Frăngxoa Banxa - chính là một trong những nhân vật đầu tiên. Vào cuối chặng đường ấy lại là một vụ hôn nhân béo bở : năm mươi mốt tuổi, ông cưới con gái của một gia đình cũng là tư sản cung ứng cho quân đội, lúc ấy cô ta vừa tròn mười chín. Hai năm sau, đứa con trai ra đời : Hônôrê đơ Banzăc sinh ngày 20 tháng Năm ở Tua khi gia đình đã khá giả.

Ông không hề là hậu duệ của dòng họ quý tộc Banzăc Đ'Ăngtơregơ như ông thêm thắt vào sau này, cùng với gia huy và bộ sậu tiểu từ "De" chỉ là một trong những hư cấu đầu tiên của ông, như một nhà phê bình đã viết.

Ông cũng không thuộc loại "thần đồng", "trời phú" để mới mười sáu, mười bảy đã nổi tiếng như Huygô, Muyxê. Nhà nghiên cứu A. Uôcmxe đã ghi lại rằng Lôrơ, em gái ông, có nhắc lại một câu nói của ông anh vào lúc năm tuổi, chẳng có gì là khác thường khi dạy con chó ở nhà : "Ngồi đây, Musơ, nhìn vào đây ! Làm thế mày cũng chả mất tẹo tiền nào cả, ông bô mày đây phải chi tiền cơ mà !". Đoạn đời học sinh ở trường Văngđôm cũng không có gì chói lọi. Những kỉ niệm về thời gian ấy, có lẽ là những cuốn sách đủ mọi loại mà Banzăc đã đọc, và mặc cảm của một đứa con cảm thấy mình không xinh trai, không nổi bật bằng đứa em trai (Hăngri) luôn được mẹ cưng chiều và thiên vị. Sau đó, ông chuyển sang trường trung học Tua – theo như người ta ghi chép lại – do mệt mỏi "vì đọc một khối lượng sách quá đồ sộ". Tới năm 1819, sau khi học xong về Luật, qua thời kì tập sự, ông đã chống lại ý kiến gia đình, không chịu tiến thân bằng nghề luật, mà lên ở Pari, trong căn gác xép số 9 phố Lêdighie và sau này trở thành nổi tiếng.

Việc nhà văn đó vào nghề luật do ép buộc của gia đình, ngoài chuyện tiền bạc thông thường, còn có "một vụ ám muội" cần chạy vạy và xoá sạch dấu vết ở cái gia đình tư sản rất điển hình ấy(1). Tuy nhiên, bố mẹ nhà văn đã nhượng bộ. Kết thúc hai năm trời gia đình chịu ứng tiền cho Banzăc viết lách, là một vở bi kịch (trùng tên với vở Huygô viết sau này) tên là *Crômoen* : một vở khi đọc thử cho gia đình, cả nhà đã ngủ gật.

Tiếp theo đó là mười năm trời không tên tuổi, hay nói đúng hơn là mười năm viết dưới những tên tuổi khác. Tuy nhiên không thể coi thời kì này như một sự mất mát. Ngoài vốn sống, sự cọ xát với cái bình thường hàng ngày, sự tiếp xúc với đủ loại người, ngay cả về cách viết, thời kì này đã để lại dấu vết khó phai mờ. Tất nhiên, có mặt xấu : Xtêphan Zvai cho rằng chính vì giai đoạn này mà lối viết, ngôn ngữ của Banzăc sẽ suốt đời "mất tính chất tinh khiết". Nhưng thực ra cái nguồn "tiểu thuyết đen" mà Banzăc đang vục tay vào đó cũng không nhất thiết là một nhãn hiệu xấu. Trong những cuốn tiểu thuyết thời kì này, có những cuốn đã báo trước một vài nét của Banzăc ở thời kì sau. Ví dụ : *Jan-Clorơ*(2) đã báo hiệu *Bông huệ trong thung lũng*...

---

(1) Xem *Xanh Pôliăng – Napôlêông – Banzăc và Đế chế của Tấn trò đời*, Albin Michel, Pari, 1979.

(2) Tức *Nàng Jan nhợt nhạt*.

II - GIAO THỜI VÀ MÂU THUẪN

Tác phẩm *Những người Suăng*(1) ra đời năm 1829 là tác phẩm lớn nhất được nhà văn xếp vào bộ *Tấn trò đời* sau này. Với tác phẩm này, chấm dứt thời kì làm ăn chung vốn với một vài nhà văn khác để viết những tiểu thuyết li kì, dễ dãi, mà giới phê bình ngày nay gọi là sản phẩm của "Công ti Hôraxơ đơ Xanh Obanh anh và em"(2).

Thời kì 1829 - 1835 được một số nhà nghiên cứu Xô viết coi như một thời kì in dấu ấn của chủ nghĩa lãng mạn rất rõ nét. Tuy thế, đối với một số các nhà nghiên cứu Pháp và phương Tây, thì suốt đời, chủ nghĩa lãng mạn vẫn để lại một dấu vết không phai mờ qua tác phẩm của nhà văn ở buổi giao thời của nghệ thuật này.

Nếu coi những chi tiết không chân thực (theo cái nghĩa là không ở cái dạng vốn có của cuộc sống) như một dấu hiệu của văn học lãng mạn, thì quả thật thời gian này có lẽ đã tập trung toàn bộ những tác phẩm có yếu tố hoang đường của bộ *Tấn trò đời*. Đó là năm tác phẩm sau : *Thuốc trường sinh* (1830), *Miếng da lừa* (1831), *Đức Chúa Kitô ở Flăngdrơ* (1831), *Xêraphita, Menmôt quy thiện* (1835). Ngoài ra, những mô típ khác của chủ nghĩa lãng mạn như : thiên nhiên, những hình tượng quá cỡ, khác thường... cũng có thể tìm thấy ở giai đoạn này.

Nói về *Những người Suăng*, sau này Banzăc đã tâm sự với phu nhân Hanxka : "Đó quả là một bài thơ tuyệt đẹp. Chất thơ ở đó thật diệu kì. Xứ sở và chiến tranh nơi đây được miêu tả một cách hoàn hảo và khoái hoạt khiến tôi phải kinh ngạc". Cuốn tiểu thuyết lịch sử có hai nhân vật chính đứng ở hai chiến tuyến đối địch lại nhau đến chết, với họ đêm tân hôn cũng là đêm cuối cùng. Tuy nhiên, cuốn tiểu thuyết ấy đã xoá bỏ hẳn khoảng cách thời gian trong tiểu thuyết lịch sử thường thấy ở chủ nghĩa lãng mạn trước đây : Banzăc đang viết sử về thời kì hiện đại(3). Đúng như lời tác giả nói : "Tôi có trước mắt mình cái mẫu : thế kỉ XIX".

Chính cái cảm giác về những số phận, những cảnh đời, những triết lí hiện đại đã khiến cho ta thấy những cuốn tiểu thuyết này gần với tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa, chứ không nhất thiết phải tái hiện chi tiết chân thực. Mở đầu *Thuốc trường sinh*, Banzăc cũng nói rõ ràng hình ảnh hoang đường chỉ là một phương tiện, còn mục đích của tác giả là để phản ánh những quan hệ xã hội thực của đương thời. Chi tiết hoang đường

---

(1) Có chỗ dịch là : *Những người Bảo hoàng.*

(2) Một trong những bút danh của Banzăc lúc chưa nổi tiếng.

(3) Cuốn tiểu thuyết lịch sử về cuối đời Huygô cũng viết về hiện tại : *Chín mươi ba*.

nằm ở ngay tên tác phẩm : Đơ Benviđêrô, người cha của Đông Juăng (vẫn là nhân vật Đông Juăng) lúc hấp hối, trao lại cho con lọ thuốc trường sinh để con trai tẩm vào ông khi đã chết hẳn, lúc ấy người cha sẽ hồi sinh. Khi người cha đã chết, Đông Juăng không muốn cha sống lại vì tham hưởng gia tài nhưng lại muốn thử để dùng sau này cho bản thân, nên tẩm thuốc vào một mắt của cha : con mắt lại mở ra, trong sáng, trẻ trung. Thế là Đông Juăng vội bóp chết con mắt đang sống lại đó. Trong đoạn "Gửi độc giả", Banzăc viết : "Đây không phải là một trong những trò đùa hợp thời trang của năm 1830, lúc mà tác giả nào cũng dùng "cái khủng khiếp" để làm vừa lòng các cô thiếu nữ."... Và Banzăc nói đến hiện tại : "... khi chúng ta đang đạt tới cái tội giết cha một cách phong nhã như Đông Juăng"... Độc giả phải chăng không nhận thấy rằng trong lòng xã hội có biết bao người mà luật lệ, phong tục và lề thói của chúng ta khiến họ luôn nghĩ tới cái chết của người thân, muốn lợi dụng cái chết ấy ? Họ cân nhắc xem một cái gia tài đáng giá bao nhiêu trong lúc mặc cả khăn choàng của vợ, trong lúc bước lên bậc thang của một rạp hát, lúc thèm đi xem ở rạp Bufông, khi ước có một cái xe... Lúc nào họ cũng muốn nhìn thấy những con mắt mà họ muốn chúng khép lại, thế nhưng nó lại cứ mở ra mỗi buổi mai trước ánh sáng, như con mắt của Benviđêrô trong công trình nghiên cứu này...".

Tác phẩm *Miếng da lừa*, khi xuất hiện, đã khiến những nghệ sĩ lớn đương thời như Gơt phải thán phục, cho đến nhà văn Anh Ôxca Oaiđơ, vào cuối thế kỉ vẫn xúc động vì hình ảnh quái dị ở đó nói lên một triết lí nhân sinh sâu sắc : những khát vọng và sáng tạo của con người thiêu huỷ chính họ. Cũng vẫn hình tượng quái dị ấy, nhà nghiên cứu Xô viết Ablômiepxki lại gắn nó với những ý nghĩa, những tiến trình lịch sử cụ thể. Ông coi nhân vật chính, Raphaen như điển hình cho sự phân huỷ bên trong của một tính cách ép giữa một hoàn cảnh có tính chất hai mặt, bởi thế "Anh vô phương cứu rỗi trước hình tượng về sức mạnh đã nghiến nát mình"(1) và hình ảnh quái dị ấy ở đây "phản ánh cái tiến trình hoàn thành ngoài ý thức, không phụ thuộc vào ý chí và ước vọng của con người, tiến trình có tính khách quan...".

Về tư tưởng của nhà văn, thời kì này cũng được lịch sử nghiên cứu coi như đánh dấu bằng một sự "hoán cải" từ những thiện cảm dân chủ sang những tư tưởng bảo hoàng, hay nói đúng hơn là họ nói đến những mâu thuẫn trong tư tưởng (nó sẽ chi phối, bộc lộ qua hình tượng nghệ thuật) của nhà văn. Xét đến cùng, chủ nghĩa bảo hoàng này không đồng nhất với chủ nghĩa chính thống, nó không phải là một cái gì

---

(1) Ablômiepxki : *Balzac, những chặng đường sáng tác*, (tiếng Nga). NXB Quốc gia về Văn học, Maxcơva. 1961, tr. 209.

nghiêm trọng sâu sắc ở Banzăc, nó không chỉ do tham vọng chính trị có phần cơ hội (tuy Banzăc cũng chẳng phải là người kiên trì lắm về mặt này), mà có một nguyên nhân sâu xa hơn. Ý muốn phủ nhận những quan hệ tư sản được củng cố sau 1830 với Philip và nền Quân chủ tháng Bảy.

Vả chăng ở Banzăc, hình tượng vẫn rộng hơn một số thiên kiến chính trị, huống chi nhà văn ấy không phải chỉ có những thiên kiến bảo thủ. Ngay qua những mâu thuẫn riêng tư của nhà văn, ta đã nghe thấy âm hưởng của một thời đại. Còn nói đến chiều hướng của toàn bộ tác phẩm Banzăc, Ăngghen trong lá thư gửi Lafaegơ, đã nói đến "biện chứng pháp có tính cách mạng của những phán quyết nghệ thuật".

Bởi thế, cuốn *Những người Suăng* trước đây một số người thường coi như một tia sáng còn sót lại của những thiện cảm cách mạng trước 1831, thì thật ra nó cũng không phải hoàn toàn khác biệt, mà đã hé mở toàn bộ *Tấn trò đời*. Tuy nhiên, tiêu biểu nhất cho giai đoạn đầu, vẫn là *Ogiêni Grăngđê*.

III -"OGIÊNI GRĂNGĐÊ": NGOẠI LỆ VÀ ĐIỂN HÌNH ĐỘ LỆCH THỜI GIAN VÀ NHỊP ĐỘ KỂ CHUYỆN

Ogiêni Grăngđê (1833) được coi như một trong những kiệt tác của những năm đầu tiên khi nhà văn thật sự "trở thành Banzăc". Và tuy đến cuối đời, nhà văn có những trưởng thành già dặn về tài năng, nhưng đối với thị hiếu của một số người ưa truyền thống trong sáng, gọn nhẹ của lối viết Pháp, thì họ lại thích cuốn này hơn cả những cuốn như *Ảo mộng tiêu tan, Những người nông dân*...

Nhân vật chính của cuốn tiểu thuyết cũng có khác với nhân vật chính của nhiều tác phẩm khác trong *Tấn trò đời* : đó là một nhân vật chính diện, nàng Ogiêni Grăngđê. Tuy thế, cũng không phải vì bố nàng mất trước, Ogiêni Grăngđê vẫn còn sống cho đến cuối tác phẩm, không phải vì tính theo độ dài của số lượng trang, mà ta coi Fêlix Grăngđê không phải là nhân vật chính. Trái lại trong cái "màn kịch hài hước một cách xót xa này" ... "nhân vật Grăngđê nổi bật trên sân khấu và soi sáng nó". Ở Fêlix Grăngđê, người ta nhận ra ngay cái cốt cách quen thuộc của kiểu nhân vật Banzăc, đó là dục vọng. Nét chủ đạo ấy của nhân vật Banzăc được nói lên qua cả một thế giới đồ vật - từ cái phòng khách, ngôi nhà xấu xí, lạnh lẽo, nhưng kiên cố... đến chùm chìa khoá mà ông luôn "tình

cờ có mang theo mình"... ; Hình ảnh Grăngđê gắn chặt với "những cảnh đời tỉnh lẻ", nơi chủ nghĩa tư bản đang đổi thay nếp sống gia trường cũ kĩ, và lối sống điền viên bắt đầu đô thị hoá.

Bởi thế, quả có một cái gì đó quái gở, khác thường trong dục vọng thì Grăngđê vẫn là điểm gặp gỡ, là sản phẩm của một thời kì mà cách mạng Pháp đã đi qua, lúc mà gã hãnh tiến từ Đẳng cấp Thứ ba có thể ngoi lên được bằng những con đường rất giống với cha của Banzăc. Và thậm chí đối thủ của nhà Cruysô lại là một dòng họ quý tộc lâu đời ở nơi đây, họ Đê Graxanh. Ở Grăngđê, vừa có những nét tính cách của một gã tư sản mới nổi lên, hung hăng, giẫm lên tất cả, y có thể "làm một con tính trên tờ báo đăng tin người em mới chết", lại vừa có cái khôn ngoan, thực tế của một bác phó thùng trước đây, chưa xa lắm với cuộc sống chật vật, vất vả làm ăn. Bởi thế, tuy mù quáng vì vàng, nhưng đôi khi lão tỏ ra rất thông minh, hóm hỉnh. Lão có cả một quá khứ, một lịch sử để giải thích quá trình phát triển tính cách. Còn Acpagông chỉ là một con người hà tiện không hơn không kém : nhân vật ở đây nguyên phiến, ít tính chất động. Khi so sánh điều này, các nhà nghiên cứu mới chỉ giải thích bằng những nguyên lí của chủ nghĩa cổ điển. Tuy nhiên, có lẽ cũng cần chú ý đến khả năng của thể loại : Môlie đã viết một vở kịch và Banzăc đã viết một cuốn tiểu thuyết. Nhưng ngay cả điều này nữa, nó cũng không phải là một ngẫu hứng : việc lựa chọn thể loại được quy định bởi nhu cầu thể hiện của nhà văn. Không phải ngẫu nhiên mà Banzăc đã nắm lấy cái thể loại thường được gọi là "anh hùng ca tư sản" này.

Bên cạnh cha, mới nhìn, Ơgiêni quả là một hình ảnh tương phản. Nhiều nhà phê bình đã căn cứ vào việc Ơgiêni là một nhân vật chính diện, là một cô gái ấp ủ tình yêu lãng mạn để coi đây là dấu vết của chủ nghĩa lãng mạn. Đánh giá như vậy, có phần đồng nhất đối tượng miêu tả, nội dung tính cách với nghệ thuật xây dựng tính cách nhân vật. Phải đâu một nhà văn hiện thực không thể xây dựng một con người lãng mạn. Phải đâu hiện thực chủ nghĩa đồng nhất với việc không miêu tả nhân vật chính diện : cái điển hình không phải lúc nào cũng là cái phổ biến.

Ơgiêni là "một ngoại lệ kì khôi", như lời Banzăc đã giới thiệu. Nhưng điều ấy có thể giải thích bằng chính tuổi trẻ của nàng, sự cách biệt với thế giới tiền bạc mà cha nàng có chú ý tạo ra cho đứa con mình. Cô sống giữa ngôi nhà ủ dột. Thế giới bên ngoài duy nhất được tiếp xúc gồm cậu Ađônphơ luôn bị một bà mẹ quá sắc sảo điều khiển và ông "Cruysô gộc", hễ diện áo có viền đăng ten ở cổ vào thì nom lại "giống một con gà tây", thì việc cô yêu Saclơ đến mức thay đổi phần nào cả tính cách, đến mức "lần đầu tiên trong đời nàng những thiên hướng cao quý (...) trỗi dậy" "lần đầu tiên nàng xét đoán cha", cũng là điều dĩ nhiên. Tuy nhiên, Banzăc luôn hàm ý tranh luận với tiểu thuyết lãng mạn khi viết lịch sử

mối tình của Ogiêni. Ông gọi đó là một "tấn bi kịch không dao găm, không thuốc độc, không lưu huyết", một "tấn bi kịch tư sản".

Từ năm 1820, khi "chưa là Banzăc" viết cuốn *Fantuyêcnơ* Banzăc đã đặt một câu hỏi rất có ý nghĩa báo hiệu nhà văn hiện thực chủ nghĩa sau này : "Trong *Rơnê*(1) người ta có ăn không ?".

Bi kịch ở *Ogiêni Grăngđê* liên quan đến miếng ăn, chuyện tiền. Khi "Grăngđê chồm lên như con ngựa nghe tiếng súng đại bác", khi Grăngđê nguyền rủa con suốt đời, là khi túi vàng nho nhỏ của Ogiêni đã bị trao cho Saclơ. Lớp xung đột đỉnh điểm là do cái ảnh trong hộp đồ trang sức – nhưng lại có gắn vàng...

Nếu những xung đột trên giữa cha và con được Banzăc gọi là những lớp bi hài kịch – tư sản, vì động lực của nó là một dục vọng tầm thường – thì chắc chắn rằng cái dư vị bi kịch ở đây không phải là do người cha đem lại. Ogiêni biến đổi, nhưng rất tự nhiên, nàng chẳng thể thoát khỏi những ràng buộc tất yếu của cuộc sống. Ở cha nàng, cuộc giằng co chỉ là đống vàng to và đống vàng nhỏ. Còn đối với Ogiêni, nàng không thể phụ tình Saclơ, quên lời hứa với "một người bà con khốn khổ", nhưng cũng chẳng thể nào dứt tình cha con, dù đó là người cha như Grăngđê. Bởi thế, dù có vì một bức ảnh dát vàng, nàng đã "nhân danh Đức Mẹ, nhân danh Đức Chúa Jêxu hi sinh trên Thánh giá..." – những lời lẽ cao thượng ấy cũng vẫn rất đúng chỗ, tự nhiên, nói lên tấn bi kịch đang giày vò trái tim nàng, mang cho nàng một kích thước cao cả...

Dáng dấp bi kịch của nhân vật còn do sự đơn độc của nàng trước một xã hội mà nàng không ý thức được hết, hoặc chỉ ý thức được dần dần. Khi giấc mơ đã tỉnh, người thiếu nữ lãng mạn ấy hiểu ngay quy luật của trò chơi trong "Tấn trò đời"... Một người bạn có kể lại rằng ông ta đến thăm Banzăc khi nhà văn đang viết *Ogiêni Grăngđê*, ông đã phải giật mình khi đột nhiên Banzăc kêu lên : "Có thể tưởng tượng được không ? Cô ta chết mất rồi !"... Như thế, ta có thể biết được dự kiến đầu tiên của nhà văn về nàng Ogiêni đã sửa đổi. Có lẽ vì con người của cuộc đời thực thường không hay chết vì tình nên Ogiêni đã sống, không những thế, đã lấy chồng, dù nàng nói với Cruysô (Đơ Bôngphông) rằng "Tôi biết ông yêu tôi vì cái gì".

Có nhà phê bình căn cứ vào kết thúc của tác phẩm, vào việc nàng sống theo kiểu "tu tại gia" để đánh giá tư tưởng của Banzăc là bảo thủ. Thực ra, sự phát triển của Ogiêni ở đây rất phù hợp với quy luật nội tại của nhân vật. Một con người "hoàn toàn tình cảm" cuối cùng "đâm ra

---

(1) Cuốn tiểu thuyết rất nổi tiếng của Satôbriăng, xuất bản năm 1802.

nghi ngờ mọi thứ tình cảm", con người yêu đến mức có thể sống trong bảy năm trời chờ đợi với bức tường cũ, mảnh vườn xưa, "cái ghế gỗ dài be bé ở đó hai người đã thề thốt yêu nhau đến trọn đời", cùng với "một bức bản đồ thế giới"..., con người ấy không thể có một lối thoát nào khác. Vả chăng, Banzăc cũng chẳng hề lí tưởng hoá vị nữ tu sĩ rất thánh ấy : bà sống keo kiệt bủn xỉn như cha bà xưa kia, bà cũng lo tích lũy, làm giàu, và còn giàu có hơn thời cha bà, đến mức phu nhân Đê Graxanh phải nói : "Ngày nay, tiếng nói của cô là tiếng nói của ông nhà xưa kia !". Và cuối cùng bằng một loạt động từ ở thì hiện tại (trái với quy ước kể chuyện) tác giả nêu lên cảnh đời tiếp tục : dư luận tỉnh lẻ lại đồn rằng hình như vị quả phụ ấy sắp tái giá. Nhưng đồng thời, Ơgiêni vẫn là một tính cách nhất quán, toàn vẹn. Vẫn còn lại một nét gì đó trong tính cách chủ đạo của nàng xưa kia : đó là nàng không thể dung hoà, thoả hiệp được hoàn toàn với thực tại. Nàng không thể sống theo kiểu "gia đình tay ba" như bất kì gia đình thượng lưu nào thời kì đó. Trong nàng, vẫn có một mảnh vườn cũ, bức tường xưa không thể phá huỷ.

Cũng không thể lấy kết thúc này của nhân vật để nêu một bằng chứng về sự lí tưởng hoá, thậm chí về sự thất bại nghệ thuật, để rồi coi Ơgiêni như một "chân dung vẽ hỏng của chủ nghĩa lãng mạn", như lời một nhà phê bình. Đứng về giá trị thẩm mĩ, ít nhất Ơgiêni không kém một nhân vật nào trong tác phẩm – nếu chưa nói là còn trội hơn. Vả chăng, nếu chỉ lấy một tiêu chí đơn giản nhất của văn học hiện thực phê phán ở dạng cổ điển nhất của nó, là tái hiện cuộc sống ở cái dạng vốn có, thì ta không thể nào phủ nhận rằng : trong cuộc đời thực, nếu không có những người con vừa là con cha, đứa con của giai cấp, mà vẫn là đứa con hoang... – nếu không có những mâu thuẫn, thì làm sao mà cái "hiện tại đang bước đi" được ?

Tài năng của Banzăc còn thể hiện ở chỗ : cùng hướng về một chủ đề, những nhân vật do ông xây dựng nên vẫn đa dạng, không lặp lại, ngay cả ở nhân vật phụ. Saclơ đúng là đứa cháu của ông bác song vẫn khác xa ông ta. Với Saclơ, Banzăc sử dụng một lối kể chuyện khác. Muốn thấy rõ điều này, ta phải so sánh Saclơ với các nhân vật khác trong kết cấu của cuốn truyện, ở một trục tồn tại của nó là yếu tố thời gian.

Về yếu tố thời gian, trong cuốn này cũng như trong tiểu thuyết của Banzăc nói chung, nếu xét về trình tự (sự sắp xếp các biến cố trước sau) thì chưa có gì là đảo lộn đáng kể. Nhưng nếu xét về mặt trường độ, so sánh mối liên hệ giữa thời gian của câu chuyện (đo bằng số năm tháng trong cuộc đời, hành động của các nhân vật) với thời gian nội dung ấy xuất hiện trên trang giấy, trên văn bản, trên ngôn từ, ta thấy nhịp độ kể chuyện như sau :

Tên các chương (1)	Các nhân vật (2)	Trường độ của hành động (3)	Trường độ trên trang sách (4)
4 chương đầu : I. Mấy dáng dấp thị thành II. Cậu em họ Pari III. Chuyện tình ở tỉnh nhỏ IV. Bác keo hứa, bạn tình thề	 Fêlix Grăngđê Ôgiêni Grăngđê Saclơ Grăngđê	Chủ yếu mấy ngày của năm 1819	116 tr
Chương V : Những chuyện buồn trong gia đình	Fêlix, Ôgiêni	từ ba ngày cuối năm 1819 đến năm 1824	58 tr
Chương VI : Sự đời là thế	Ôgiêni, Saclơ	từ 1825 – 1827	72 tr
(Chương không đánh số) : Kết cuộc	Ôgiêni	từ 1830 về sau	3 tr

Như vậy là có một độ lệch giữa hai trường độ thời gian (cốt truyện và kể chuyện) : người kể chuyện chỉ tập trung vào một số ngày nhất định.

Về thể loại, *Ôgiêni Grăngđê* rất tiêu biểu cho một loại tiểu thuyết của Banzăc, nhất là những cuốn của thời kì này : gần với truyện vừa, gọn nhẹ trong sáng, kết cấu có phần đơn tuyến hơn những cuốn tiểu thuyết đồ sộ, bộ hai bộ ba về sau này.

IV - "TẤN TRÒ ĐỜI", "MỘT THẾ GIỚI HOÀN CHỈNH" : Ý ĐỒ NGHỆ THUẬT VÀ THỦ PHÁP NGHỆ THUẬT

Nếu tính trên ngày tháng chính thức công bố những dự định về bộ *Tấn trò đời*, thì mãi đến 1842, ta mới có bài *Tựa* (chung cả toàn bộ) và 1845 mới có phác hoạ tổng thể những thiên tiểu thuyết ấy. Quả thật là để dự kiến một công trình như thế, mà "kích thước mang tính chất sử thi của nó", đã khiến cho Gorki phải "choáng ngợp", cần phải đến một độ chín muồi của tài năng, khi nhà văn đã ý thức được hết sức mạnh của mình.

Tuy người ta hay dựa vào bài *Tựa* chung (1842) để phân tích những quan niệm chỉ đạo bộ *Tấn trò đời*, nhưng thật ra, còn những bài tựa riêng cho những tác phẩm xuất bản lẻ tẻ, và hơn nữa, không chỉ những

---

(1), (4) Tên các chương và số lượng trang ở đây dựa vào bản dịch in ở Việt Nam của Huỳnh Lý, Văn học, 1976.

(2) Chỉ kể tên các nhân vật đang được phân tích ở đây.

(3) Chủ yếu tính thời gian đang diễn ra trong cốt truyện.

ở văn bản có tính chất lí luận ấy, mà qua toàn bộ hệ thống hình tượng, ta mới hiểu đầy đủ được những ý đồ của nhà văn.

Trong lời *Tựa*, chúng ta nghe thấy âm hưởng của những thành tựu khoa học đương thời, đặc biệt là về sinh học. Những tên tuổi của Quiviê, của Jôfroa – Xanh–Hile thường được nhắc tới ở cả những lời tựa, đề tặng, những chi tiết lẻ tẻ của các tác phẩm *(Lão Gôriô, Ảo mộng tiêu tan...)*. Tuy thế, Banzăc hiểu rằng : "Sau cùng, sau khi tìm tòi, tôi không nói là đã tìm được, cái nguyên cớ, cái động cơ, xã hội ấy, phải chăng ta phải ngẫm nghĩ về những nguyên lí tự nhiên và tìm xem do đâu mà mọi xã hội tách khỏi hoặc nhích lại gần cái quy tắc vĩnh cửu của cái thật, cái đẹp ?". Tuy có những lời so sánh thế giới động vật với con người, tuy ông khẳng định rằng "đã từng tồn tại và mãi mãi tồn tại những chủng loại xã hội cũng như những chủng loại tự nhiên", thì điều đó hoàn toàn không có nghĩa là ở nhà văn đã xuất hiện một cái nhìn tự nhiên chủ nghĩa hoặc một sự đồ vật hoá con người. Đi tới sự sa đoạ của con người, là cả một quá trình bế tắc, đổ vỡ của niềm tin khoa học ở cuối thế kỉ, chứ không thể là trạng thái ngược lại, như ở Banzăc. Trong khi bám rễ sâu vào cái cụ thể như "con hàu trên tảng đá của nó" (vẫn lời Tựa *Tấn trò đời*), Banzăc xác định sẽ làm điều mà Xcôt chưa làm, đó là viết về lịch sử của những Dục Vọng. Điều này cũng chứng tỏ cái nhìn sắc sảo, nắm bắt được nét tâm lí đặc sắc của con người ở một thời đại diễn ra cuộc đấu tranh sôi sục của "tất cả chống lại tất cả". Về mặt tư tưởng khoa học, Banzăc thán phục một cách ngây thơ về những khoa bói tướng, thôi miên của Gan, Lavate, Mexme... Tuy nhiên, ảnh hưởng thần bí chẳng có gì là đáng kể ở tác phẩm của Banzăc. Những thuyết này đôi khi có xuất hiện, thì lại được nhào nặn dưới con mắt, bàn tay của một nghệ sĩ tài năng, để lại vài bức chân dung mô tả sắc diện, hình hài, tính cách con người thật sinh động, cụ thể.

Tấn trò đời còn là một thế giới hoàn chỉnh ở chỗ nó thể hiện không chỉ những mâu thuẫn của Banzăc, những luồng giao cảm đối lập ở một khối óc, một trái tim nghệ sĩ, mà còn vọng lên âm hưởng trái ngược của cả một xứ sở, một thời đại vốn là điểm giao lưu của bao luồng tư tưởng đối địch.

Năm 1845, là năm Banzăc đã phác ra kế hoạch của toàn bộ *Tấn trò đời*. Chỉ nhìn vào sự phân bố của nó ta đã thấy một vài đặc điểm khác nữa trong quan niệm nghệ thuật của nhà văn : nhìn thực tế trong tổng thể, trong lịch sử phát triển, và đồng thời với tinh thần "khảo sát", "phân tích" tính cách con người trong mối liên hệ với những "cảnh đời khác nhau". Sau đây là một số tác phẩm quan trọng trong sự phân bố của *Tấn trò đời*.

BẢNG THỐNG KÊ : MỘT SỐ TÁC PHẨM TIÊU BIỂU TRONG "TẤN TRÒ ĐỜI"

Năm xuất bản	Phần I Khảo luận phong tục						II Khảo luận triết học	III Khảo luận phân tích
	Những cảnh đời tư	Những cảnh đời tỉnh lẻ	Những cảnh đời Pari	Những cảnh đời chính trị	Những cảnh đời nhà binh	Những cảnh đời nông thôn		
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)
1829					Những người Suăng			Sinh lí học hôn nhân
1830	Gôpxech Nhà con mèo chơi bóng			Một giai đoạn của thời kì khủng bố	Mối đam mê nơi sa mạc		Thuốc trường sinh	
1831	Người đàn bà ở tuổi ba mươi		Xarazin				Miếng da lừa. Kiệt tác chưa ai biết tới. Quán đỏ	
1832	Đại tá Sabe	Cha xứ ở Tua					Gia đình Marana	
1833		Ơgiêni Grăngđê				Người thầy thuốc nông thôn	Lui Lambe	
1834	Lão Gôriô I		Nữ công tước Đơ Langgie				Đi tìm cái Tuyệt đối	
1835	Lão Gôriô II	Bông huệ nơi thung lũng	Cô gái mắt vàng				Menmôt quy thiện	
1836	Lễ cầu hôn của kẻ vô thần	Căn phòng chúa đồ cổ I	Fanxinô Can				Đứa con bị nguyền rủa	

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)
1837		Ảo mộng tiêu tan I Cô gái già	Xê za Birôtô Những viên chức					
1838		Căn phòng chứa đồ cổ II	Nhà ngân hàng Nuyxanh-giăng			Người cha xứ nông thôn I		
1839	Bêatrix	Căn phòng chứa đồ cổ II Ảo mộng tiêu tan II	Vinh và nhục của người kĩ nữ I			Người cha xứ nông thôn II	Maximilia Dôni	
1841	Nàng nhân tình hờ	Uyếcxuyn Miruôt		Macca			Về Catơrin đơ Mêđixix	
1842	Kí sự của đôi vợ chồng trẻ	Cô gái khua cá	Mặt trái của lịch sử hiện đại I					
1843	Onôrin	Ảo mộng tiêu tan III						
1844	Môđextơ Minhông					Những người nông dân I		
1845			Một tay buôn bán					Những nỗi phiền hà của cuộc sống vợ chồng

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)
1846			Chị Bet					
1847			Ông anh họ Pông Vinh và nhục của người kĩ nữ II	Đại biểu thành Acxi				
Sau khi mất			Vinh và nhục của người kĩ nữ III Mặt trái của lịch sử hiện đại II Những người tiểu tư sản			Những người nông dân II		

Tất nhiên, một số tác phẩm thống kê trên chưa đủ để hình dung toàn bộ quy mô của *Tấn trò đời*. Những con số trong văn chương nghệ thuật không thể nói lên nhiều, nhưng ở đây, quả thật số lượng có nói lên chất lượng[1] :

– Phác thảo là : 137 tác phẩm đến 143 tác phẩm ; Đã hoàn thành 91 đến 97 tác phẩm[2].

– Nhân vật : dự định xây dựng từ 3000 tới 4000 nhân vật ; Đã hoàn thành : khoảng 2000 nhân vật (có những con số chi li hơn do một vài nhà nghiên cứu tính toán : 2472 ; 2504 ...).

– Những nhân vật tái xuất hiện trong nhiều tác phẩm : con số ước tính từ 460 tới 567 nhân vật.

Số lượng nhân vật hư cấu và nhân vật lịch sử (có thật) được viện dẫn để xây dựng *Tấn trò đời* : khoảng 5000 nhân vật.

---

(1) Cách tính toán số lượng tác phẩm có chênh lệch do tính gộp hoặc tính tách những tiểu thuyết bộ ba, bộ hai in riêng từng phần... ; cách tính số lượng nhân vật chênh lệch do quan niệm về nhân vật.

(2) Với bộ *Tấn trò đời*, tủ sách La Pléiade, Gallimard 12 tập (I – XII), in từ 1976 – 1981, những phác thảo chưa hoàn thành của Banzăc đều đã được in lại.

Những ý đồ của nhà văn thường có thể không đạt hết điểm này, bị vượt qua ở điểm khác, hoặc có khi bị phản bác lại bởi chính hình tượng nghệ thuật : điều này là lẽ thường tình nhưng không phải vì thế mà giá trị của tác phẩm bị giảm sút. Banzăc, trong khi phân bố, tổ chức như vậy, vẫn thay đổi ý kiến, di động một cuốn tiểu thuyết nào đó từ "cảnh đời" nọ sang "cảnh đời" kia. Hoặc ta thấy một tác phẩm "khảo sát phong tục" vẫn chứa đựng cả "khảo sát triết lí"... Cuộc đời trôi chảy, ngồn ngộn trong đó, đâu có dễ ngăn thành từng ô !

Ý đồ của Banzăc là viết nên "bộ *Nghìn lẻ một đêm* của phương Tây", ông muốn "ganh đua với hộ tịch", muốn rằng không phải chỉ viết nên một cuốn sách, mà cả một thế giới : về điểm này, quả thật, Banzăc không những đã vượt hơn Napôlêông, mà còn vượt trên tài sáng tạo của Đức Chúa ! Để thực hiện ý đồ này, Banzăc đã sáng tạo ra một thủ pháp nghệ thuật, mà chỉ với quy mô tác phẩm đồ sộ đến như thế, một trí tưởng tượng giàu sức sinh sôi đến như thế, mới có thể vận dụng nổi : đó chính là *thủ pháp cho nhân vật trở đi trở lại* qua nhiều tác phẩm. Với thủ pháp này, "mỗi thiên tiểu thuyết sẽ chỉ là một chương trong *Tấn trò đời*", và toàn bộ *Tấn trò đời* càng gợi thêm cảm giác về "một thế giới hoàn chỉnh". Năm 1833, khi loan báo với em gái phát hiện của mình về thủ pháp tái xuất hiện nhân vật, Banzăc đã kêu lên rằng : "Anh đang trở thành một thiên tài đây !". Tuy nhiên, chính ông cũng không ý thức được hết khả năng, sức mạnh của thủ pháp này trong việc thể hiện quá trình phát triển tính cách của nhân vật.

Thử lấy một nhân vật chính ở cuốn tiểu thuyết đầu tiên mà Banzăc thực hiện thủ pháp tái xuất hiện, nhân vật Đơ Raxtinhăc trong *Lão Gôriô* (1834) và theo dõi tính cách của anh ta trong một số tác phẩm, ta đã có thể thấy được sự phát triển của tính cách trong mối liên hệ với hoàn cảnh. Đơ Raxtinhăc được tái hiện trong khoảng hai chục tác phẩm của *Tấn trò đời*. Ta chỉ lấy năm tác phẩm chính để theo dõi một trong những gương mặt ám ảnh của "thế giới Banzăc từ 1819 tới 1839. Từ *Lão Gôriô* qua *Ảo mộng tiêu tan, Bảo trợ tài sản, Nhà ngân hàng Nuyxanhgiăng* tới *Đại biểu thành Acxi*, ta có thể thấy trong hai mươi năm trời, người thanh niên nghèo ở quán trọ Vôke ấy đã thay đổi như thế nào. Thời 1819 – 1820, vừa ở quê nhà lên Pari, còn lại chút ít lương tâm của người thanh niên đã trải qua cảnh sa sút, gốc tích quý tộc của anh vẫn đẩy anh từ quán trọ Vôke tìm tới những phòng khách thượng lưu của phu nhân Bôxêăng và các phu nhân mới nhất, bà Đơ Rextô và Đơ Nuyxanhgiăng. Chút ánh sáng còn lại của tuổi trẻ, của cảnh nghèo, của người thanh niên có giáo dục không cho anh đủ nhẫn tâm mạo hiểm làm theo bài học vỡ lòng của con người khó hiểu – lúc ấy là Vôtơranh – và chẳng gần cuối tác phẩm y đã bị còng tay ! Nhưng Đơ Raxtinhăc lại tiếp nhận bài học

ấy dưới một dạng thanh lịch, hợp pháp, qua một đệ nhất phu nhân bấy giờ là bà Bôxêăng kiều diễm. Lối kết thúc tác phẩm của Banzăc – cũng như ở nhiều cuốn khác – là lối để ngỏ. Đơ Raxtinhăc được đặt trước những giả thiết hơn là một kết luận. Tuy nhiên ta đã thấy nét tính cách chủ đạo của anh : anh cùng với Biăngsông lên án hai cô gái "có thể giẫm chân lên xác cha mà đi vũ hội" nhưng anh bị hút tới đó như con thiêu thân tới ánh đèn. Và khi đứng trên nghĩa địa Perơ – Lasezơ nhìn xuống Pari, lời nói của anh là sự thách thức nhưng lại hàm một ý chấp nhận : "Nào, bây giờ còn tao với mày !". Tới *Ảo mộng tiêu tan*, ta thấy anh nổi lên giữa đám công tử bột được các phu nhân o bế, khiến Luyxiêng Sacđông phải thèm khát cái dáng dấp thanh lịch, dòng dõi của anh ta. Vào khoảng 1828, ta lại thấy anh đến gặp Biăngsông về một vụ án bảo trợ tài sản. Anh mến phục người bạn cũ đã trở thành thầy thuốc tài năng mà vẫn nghèo như xưa, nhưng vẫn khuyên bạn bằng bài học của những gã tham vọng và hãnh tiến : "Hãy làm như ông bạn Đêplanh của cậu đi, hãy trở thành nam tước... thành nguyên lão nước Pháp, và hãy gả các con gái của mình cho các bậc công tước (...) cậu chỉ thạo về nghề thuốc mà thôi. Nói thật lòng, cậu làm tớ buồn phiền hết sức". Cũng bắt đầu từ thời gian ấy, vào khoảng 1826 – 1836, ở *Nhà ngân hàng Nuyxanhgiăng*, anh có cổ phần, anh đã cùng người chồng nhân tình của mình là chủ nhà băng Nuyxanhgiăng tham gia vào những vụ mờ ám khiến bao gia đình phải khuynh gia bại sản. Một trong những tác phẩm cuối cùng mà Đơ Raxtinhăc xuất hiện đậm nét, đó là *Đại biểu thành Acxi*, vào những vụ tranh cử năm 1839. Lúc này, Đơ Raxtinhăc đã là bộ trưởng lần thứ hai, anh vừa được phong bá tước gần như ngoài ý muốn, bố vợ anh ta, nam tước Đơ Nuyxanhgiăng đã là nguyên lão nước Pháp, em của anh ta là giáo chủ ; bá tước Đơ la Rôsơ Huygông, em rể, là đại sứ, và anh ta được coi như không thể thiếu được trong những vụ mưu đồ nội các sắp tới... Tay công tử bột lúc ấy đã phất nên cơ nghiệp như Macxim de Tơraiơ cũng phải thán phục : "Cậu sướng thật đấy ! Cuối cùng cậu đã lấy được cô gái thừa tự bậc triệu phú Nuyxanhgiăng mà kể cũng đáng... Hai mươi năm khổ sai mà !" (ý nói hai mươi năm Đơ Raxtinhăc phải bát nhân tình với Đenphin đơ Nuyxanhgiăng, nay sắp là mẹ vợ).

Cũng như những cuốn tiểu thuyết khác của Banzăc, kết thúc trên đây của Đơ Raxtinhăc vẫn chưa phải là kết thúc, mà vẫn để ngỏ, như cuộc đời vậy. Số phận của nhân vật để ngỏ ra ngoài cuộc đời, sẽ được cuộc đời viết tiếp. Đối chiếu Đơ Raxtinhăc với người mẫu có thật gần gũi nhất, người ta thấy rằng biết bao người có thật ngoài cuộc đời đã từng làm mẫu cho nhân vật của Banzăc ! Nhà nghiên cứu A. Uôcmxe lấy làm tiếc vì Banzăc mất quá sớm, không sống tới công xã Pari để xem Chie (tức Đơ Raxtinhăc trong *Tấn trò đời*), gã chính khách mà lịch sử Pháp gọi là

"con quỷ" đã sát hại các chiến sĩ Công xã và dân lành vô tội trong "tuần lễ máu". Và trong cuốn *Ngày mười tám tháng Sương mù của Lui Bônapac*, Mac đã nói rằng dường như ở Banzăc, đã có những mẫu người tiêu biểu cho gã chính khách tư sản sau thời Banzăc, thời Đế chế II (1852 – 1871).

Thủ pháp tái xuất hiện nhân vật, có một ý nghĩa cách tân, thể hiện được cái nhìn, tài năng hiện thực của nhà văn ; một mặt, nó đặt nhân vật, trong mối liên hệ với nhiều hoàn cảnh, thể hiện được sự vận động tự thân của tính cách ; mặt khác nó gợi cảm giác giống như ta đứng trước cuộc đời thật, sôi động không bao giờ ngừng. Cảm giác rợn ngợp, "bàng hoàng" của Gorki trước *Tấn trò đời* hoàn toàn dễ hiểu. Một thủ pháp nghệ thuật, tự nó, không thể có ý nghĩa. Nhưng cũng không phải bất kì ai cũng có thể sử dụng thủ pháp này. Ở Banzăc, sở dĩ có sức mạnh, bởi vì nó gắn liền với cái nhìn cuộc sống trong tổng thể, trong những mối liên hệ biện chứng không thể chia cắt.

Những công trình nghiên cứu tỉ mỉ về giai đoạn cuối đời Banzăc gần đây của các nhà nghiên cứu lịch sử như Jăng Buysa, các nhà Banzăc học như P. Bacbêrix, B. Ghiông, đặc biệt là việc xuất bản đầy đủ và công trình chú giải *Tấn trò đời* bổ sung vào năm 1981 dưới sự chỉ đạo của P. Catêx càng xác nhận khả năng sáng tạo thần kì của ông vào giai đoạn cuối đời. Ngay cả những tác phẩm chưa hoàn thành thì những phác thảo hay nhất lại là những bản cuối cùng, vào những năm 1843 – 1848. "Nắm chắc được phương tiện của mình, nhưng lại bị thúc bách căng thẳng vì cuộc sống (...) Banzăc vào độ ấy đã đạt tới những đỉnh cao sống động và phong quang của lối viết"(1).

Bị thúc bách bởi những hợp đồng với các nhà xuất bản, những món nợ, những món chi tiêu để chuẩn bị cưới phu nhân Hanxka, "nàng công chúa xa xôi", con người ấy không có cách nào khác là sáng tạo. Về tư tưởng, lúc này Banzăc đã thấy vấn đề người công nhân có một tầm quan trọng đặc biệt. Nếu nó chưa kịp biến thành hình tượng nghệ thuật, thì đặc biệt trên những bài báo, chính luận, ông đã biểu lộ điều này. Và ở đây, mâu thuẫn vẫn tồn tại, giằng xé ông hơn bao giờ hết. Qua *Bức thư lao động*, người ta thấy biểu hiện một phần sự sợ hãi của người có của, nhưng cũng biểu hiện những giây phút thành thực, những tia chớp của sự sáng suốt kì lạ và tiên tri. Đó là thời ông hư cấu nên các nhân vật lao đi các quần đảo thuộc địa, "đi nghèo, về giàu", như ông bố của Môđextơ Minhông (1844), đã tiếp bước chân của Saclơ Grăngđê (nhân vật ông sáng tạo ra năm 1833) ; bọn ác ôn trong các đội quân đi "hải ngoại" như

---

(1) J. Xelaedi : *Tấn trò đời, của NXB La Pléiade*, trong báo *Thế giới* số ngày 22-23.XI.1981.

Philip Bridô (*Cô gái xua cá*, 1841 – 1842), gã thợ mộc hiền lành tuyệt vọng đăng lính đi "nhượng địa" như Brigôn (*Pieret* 1840), gã Fisơ trong *Chị Bet* (1846) đi chém giết ở Angiêri và gã quý tộc Pôn dơ Manecvin đi Cancutta làm giàu trong bảy năm trời, cũng giống như Saclơ Grăngđê. Banzăc viết trong *Tạp phẩm* : "Nền công nghiệp hiện đại không nuôi sống nô lệ của nó. Thời cổ đại giết chết những nô lệ có tội. Nhà kĩ nghệ nay để mặc người nô lệ vô tội của y đến chết. Nền công nghiệp làm bại hoại tinh thần những nô lệ của nó, làm họ sa đoạ và khi họ đói, họ tập hợp lại hoặc cố kết lại, thì quyền lực chính trị nã đại bác vào họ hoặc tống họ vào tù". Vào năm 1848, khi ở cả châu Âu, người "nô lệ vô tội" đã nổi dậy, ta nghe thấy âm hưởng rõ rệt trong thư từ của Banzăc. Nhưng ở *Tấn trò đời*, đó chỉ là những tiếng vọng xa xôi, gián tiếp, Banzăc mô tả trong *Pieret*, số phận thê thảm của một em bé gái bị chủ nhà hai người họ hàng giàu, bóc lột và hành hạ đến chết. Năm 1848, ta đọc được ở phần thứ hai tiểu thuyết *Mặt trái của lịch sử hiện đại* những tâm sự sau đây của một nhân vật : "... Tôi đã lìa bỏ tu viện để đi tới ngồi giữa miệng một núi lửa. Tôi sắp trở thành đốc công tại một xưởng lớn tại đó tất cả bọn thợ đều bị nhiễm độc bởi những lí thuyết cộng sản và mơ tới sự huỷ diệt xã hội, chọc tiết các ông chủ, không hiểu được rằng đó sẽ là cái chết của nền công nghiệp ; thương mại, công xưởng...". Cho nên chưa có thể nói rằng "sau cách mạng 1848 – 1849 Banzăc hoàn toàn cắt đứt với chủ nghĩa chính thống đưa lên hàng đầu những con người xuất thân từ quần chúng"[1]. Vả chăng, cũng cần lưu ý rằng cuốn tiểu thuyết cuối cùng được hoàn thành là vào năm 1845, sau đó Banzăc ốm đau nhiều, chỉ sửa chữa lại hoặc viết dở dang mà thôi. Mặt khác, ở đây, có vấn đề công chúng độc giả thời ấy. Bên cạnh những độc giả là trí thức, học giả, nghệ sĩ, bạn bè tiến bộ của nhà văn, cuốn sách lúc ấy vẫn phải là một món hàng cần bán chạy cho một loại độc giả khác.

Về hình thức thể loại, từ cuối những năm 30 cho tới các tác phẩm viết trước lúc mất, tiểu thuyết của Banzăc thời kì này mở rộng kích thước, thường có cuốn in thành hai ba tập (*Ảo mộng tiêu tan*, *Vinh và nhục của người kĩ nữ*, *Mặt trái của lịch sử hiện đại*, *Những người nông dân)*. Điều quan trọng hơn là dung lượng, sức chứa của tiểu thuyết thời kì này. Khó có thể xếp một cuốn như *Ảo mộng tiêu tan* vào một khuôn "cảnh đời Pari" hoặc "khảo luận phong tục". Trong *Những người nông dân*, người ta thấy có hiện tượng "phi trung tâm hoá" nhân vật. Cuộc đời hiện lên cuồn cuộn mọi ngả, với bao phe cánh, với những vận động ngấm ngầm mà đằng sau mấy bộ mặt, một quán rượu, một toà lâu đài là cả

(1) *Từ điển bách khoa giản lược văn học* (tiếng Nga), NXB Bách khoa toàn thư Xô viết, Maxcơva, 1962, tr. 114.

một cuộc đấu tranh sống mái giữa hai lớp người, hai giai cấp, với một vài tia chớp dự cảm về con người của tương lai...

Ảo mộng tiêu tan[1] được coi là một trong những đỉnh cao nhất của *Tấn trò đời*. Khác với cuốn *Ogiêni Grăngđê*, được viết liền một hơi, gần như theo một mạch cảm hứng, *Ảo mộng tiêu tan* gồm ba phần, xuất bản cách quãng (Phần I : *Hai thi sĩ* – 1837 ; phần II : *Một vĩ nhân tỉnh nhỏ ở Pari* – 1839 ; phần III : *Những đau khổ của nhà phát minh* – 1843). Thêm nữa, phần III lại được viết ra rất khó nhọc, rời rạc. Cho đến lúc hoàn thành tác phẩm, ông vẫn thú nhận với phu nhân Hăngxka : "Thật khó khăn cực kì..."... "Vẻ đẹp thuần khiết của Evơ và Đavit Xêsa không bao giờ có thể địch nổi với bức tranh về *Một vĩ nhân tỉnh nhỏ ở Pari*". Theo lời Banzăc, ông đã phải chữa lại bản thảo tới mười tám, mười chín lần trong một tháng... Tóm lại, quá trình sáng tác tác phẩm này chứng tỏ điều mà nhà văn hiện thực rất tiêu biểu ấy đã phải thú nhận từ lâu : Đó là sự khó khăn trong việc hư cấu nên "những gương mặt đạo đức".

Nhưng dù bị ngắt quãng, và có thể là phần cuối yếu hơn những phần đầu, thì *Ảo mộng tiêu tan* vẫn là một chỉnh thể, một tác phẩm vào loại hoàn mĩ của *Tấn trò đời* và thể hiện trung thành kích thước của nó.

Ảo mộng tiêu tan dựng nên những cảnh đời song song, đan chéo, nhưng nổi lên hàng đầu, vẫn là vận mệnh của Luyxiêng Sacđông. Nhất là ở phần I và phần II, dù có đặt Đavit Xêsa cạnh Luyxiêng thì nhân vật này vẫn chỉ là một đối bản làm nổi bật những nét đặc biệt của Luyxiêng mà thôi.

"Cái phải đến ắt phải xảy ra". Đúng như Banzăc đã nói, con đường đi riêng biệt, ngẫu nhiên, vì ảnh hưởng của mối tình đầu qua Luyxiêng đã trở thành vận mệnh tất yếu của nhiều thế hệ thanh niên trong sự phát triển của xã hội tư bản. Thật ra, sự đổ xô về thành phố lớn chỉ xuất hiện vào khoảng những năm 40 trở về sau, nên người ta cho rằng Banzăc đã thể hiện những biến cố thật ra là đương thời với tiểu thuyết, chứ đặt ở giới hạn thời gian trong truyện là từ triều đại Trung hưng thì hiện tượng này chưa rõ rệt. Chính người bạn của nhà văn, vào năm 1837, đã viết trên tờ *Báo chí* rằng : "Tác giả đã đẩy lùi vào quá khứ mười lăm năm..." (để những người đương thời bớt bị chạm nọc !). Hiện tượng thu hút về thành phố là một hiện tượng điển hình của thời đại. Và hình ảnh người thanh niên lạc loài trong rừng rậm của báo chí và nhà in thời bấy giờ, cũng rất tiêu biểu cho vận mệnh của một lớp thanh niên trí thức, nghệ sĩ đương thời "Không có sự kiện nào lên án hùng hồn hơn tình cảnh đớn hèn mà thời Trung hưng đã đẩy đám thanh niên vào đó"... Chúng ta hiểu

(1) Bản dịch ở ta dịch *Illusions perdues* là "Vỡ mộng" – Chúng tôi thấy đầu đề không hàm ý châm biếm nên dịch sát nguyên văn.

lời lên án triều đại Trung hưng này rộng hơn phạm vi thời gian mà tác giả giới hạn.

Về không gian, thì cũng không có nơi nào làm chất xúc tác cho sự phát triển của nhân vật này bằng Pari bấy giờ, đó là "cái ung nhọt đang nung mủ và bốc khói nằm trên bờ sông Xen". Ảo tưởng đầu tiên tan vỡ mau chóng, khi chạm phải cái thực tế này, là ảo mộng về tình yêu. "Điểm tựa của trí tuệ là đồng tiền !". Cũng như Đơ Raxtinhăc trong *Lão Gôriô*, Luyxiêng Sacdông kêu lên lời thách thức : "Dù thế nào, tôi cũng sẽ thắng ! Tôi sẽ qua đại lộ này bằng xe bốn bánh có người hầu ! Tôi sẽ chiếm được những bà hầu tước Đexpa !". Và lời thách thức ấy đồng thời đã là lời chấp nhận quy tắc trò chơi của xã hội ấy : "Phải có tiền bằng bất cứ giá nào ! (...) Đồng tiền là quyền lực duy nhất bắt xã hội quỳ gối".

Ở đây, Banzăc cũng đã đặt nhân vật trước hai con đường, hai khả năng : Luyxiêng đã gặp Đactez trước lúc gặp Luxtô. Từ thời Banzăc, những người ưu tú nhất đã thấy bản chất của "tự do báo chí" : tiếp sau bọn làm báo nô lệ hèn nhát của đế chế, là báo chí của giới áp phe. Báo chí "tự do", đó chính là báo chí tự do phục vụ ông chủ Tiền, cho nên không phải ngẫu nhiên mà lời khuyên nhủ đầu tiên của Đactez là can Luyxiêng không nên đi vào nghề báo. Và sau này, do tính cách tráo trở và thiếu bản lĩnh của Luyxiêng khiến ngay cả trong điều Ác, anh ta vẫn hay nghiêng ngả. Dù đi theo giới "báo chí tự do", hay đi theo giới "báo chí bảo hoàng" thì đó vẫn là con đường "đánh đĩ văn chương" mà thôi. Cảnh nghèo, tình bạn... một lần nữa Luyxiêng gặp lại ở Pari, với một nhóm người mà "trên vầng trán trẻ tuổi của họ, đã in dấu ấn của thiên tài". Vốn nhạy cảm, Luyxiêng biết rằng "giữa Pari hoang vắng", "giữa cái sa mạc Pari, y đã tìm thấy một ốc đảo ở phố Bốn gió". Ở đây, ta gặp lại những tên tuổi nổi tiếng nhất của rất nhiều tác phẩm trong *Tấn trò đời* : Biăngsông mà ta đã gặp trong quán trọ Vôke (*Lão Gôriô*), họa sĩ Giôdep Bridô, Lui Lambe... và nhất là Misen Crêchiêng. Về chính trị, họ là những người có "những ý kiến và những chủ nghĩa trái ngược nhất". Tuy nhiên, một nhà nghiên cứu đã nhận xét rất chí lí rằng việc Banzăc để cho một nhân vật như Đactez mang những tư tưởng bảo hoàng có phần hơi độc đoán. Thật ra, những tư tưởng và hành động của anh chẳng khác gì bạn bè của anh, Lêông Girô, Misen Crêchiêng, những người thật ra đã vượt qua cả những giới hạn của triết học không tưởng, kể cả "việc tuyên truyền cho nền cộng hoà".

Việc lí giải hình tượng Misen Crêchiêng, đặc biệt trong khoảng ba chục năm gần đây, khiến các nhà nghiên cứu phát hiện nhiều nét mới mẻ, thú vị. Dù cho nhân vật này chưa là một nhân vật chính, thậm chí như một phác thảo mà thôi, thì ngay vẻ lẻ loi đơn chiếc của anh, của bạn bè anh, đã miêu tả rất đúng màu sắc của cái mới ở thời đại bấy giờ, khi nó chưa

trở thành cái phổ biến. Những người mẫu có thật mà từ đó Banzăc hư cấu nên nhân vật này, họ đều chết trong khoảng những năm 30 – 36. Đó là những người thanh niên trí thức trong trắng, "chủ soái của phái cộng hoà". Nhưng điều kì lạ là Banzăc đã viết trong *Ảo mộng tiêu tan* là M. Crêchiêng đã chết vì viên đạn của một gã con buôn nào đó..." và "anh đã chết không phải cho những lí tưởng của mình" – có nghĩa là vượt qua những giới hạn lí tưởng cộng hoà của thời đại 1830, vượt qua những giới hạn tư sản. Bởi thế, thời đại cũng như tài năng của Banzăc chưa thể cho phép một kiểu nhân vật như vậy sống lâu hơn trong *Tấn trò đời*. M. Crêchiêng đã chết yểu, ngay cả trong ngôn từ của tiểu thuyết : anh còn xuất hiện ở ba tác phẩm nữa (*Những người viên chức, Những bí mật của nữ công tước Đơ Cadinhăng, Cô gái xua cá*), nhưng chỉ xuất hiện qua lời kể chuyện của tác giả (hoặc gửi gắm qua lời một nhân vật khác). Ngay cả trong *Ảo mộng tiêu tan,* anh cũng xuất hiện qua lời người kể chuyện là chủ yếu.

Dù cho Luyxiêng đã gặp được những con người hiếm thấy ở cái xã hội ấy, và thực sự là họ đã tồn tại, nhưng bản tính, nét chủ đạo trong tính cách của Luyxiêng vẫn khiến anh bị thu hút bởi những thủ đoạn rẻ tiền và tàn nhẫn. Bài học của Luxtô "dù sao... cần cù lao động chẳng phải là bí quyết làm nên sự nghiệp trong văn chương, mà vấn đề là bóc lột lao động của kẻ khác" lại hợp với ý Luyxiêng hơn. Nhà thi sĩ "trác tuyệt và thanh nhã" đã biến mình thành một kiểu vỗ tay thuê, chẳng khác gì bọn nửa du côn, nửa "khán giả" mà thứ sân khấu – hàng hoá lúc bấy giờ vẫn thuê chúng tới ngồi chật cả rạp. Và lạ lùng chưa, bọn quảng cáo ấy lại có thể, sau này, giết chết một tài năng như Côrali, hoặc nâng cao một diễn viên kém cỏi như Flôrin. Sau đó, Luyxiêng chỉ còn là một thứ công cụ, có thể vì lợi ích trước mắt của mình mà bán rẻ tài năng để kiếm chác. Cuộc đấu súng của anh ta với M. Crêchiêng – chứ không phải một ai khác trong nhóm Bốn gió – chẳng phải là chuyện ngẫu nhiên mà phù hợp với bản chất và quy luật của nhân vật : hai tính cách ấy, dù khởi đầu là bè bạn, nhất định phải đi đến chỗ đối địch.

Dường như ở rất xa nhau, hàng năm trăm cây số, với hai tính cách đối lập, sự nghiệp khác hẳn nhau, nhưng thực ra, Luyxiêng và Đavit cùng bị đặt vào một cơ cấu và cùng bị bóp chết bởi nó. Dù Đavit là một hình tượng nhân vật chính diện, nhưng Banzăc vẫn không lí tưởng hoá anh ta. Nhà khoa học trong sáng và vô tư ấy đã xác định : "Đặt vợ anh vào cái xã hội lịch sự và giàu có là nơi nàng đáng được sống, dùng cánh tay khỏe mạnh của mình để nâng đỡ những cao vọng của cậu em, đó là bản kế hoạch viết bằng chữ lửa trước mắt anh". Đavit vẫn là một nhân vật kiểu Banzăc, vẫn bị chi phối sâu sắc bởi đồng tiền, số phận của anh đã nói lên một mâu thuẫn rất tiêu biểu trong sự phát triển kinh tế và khoa

học của chế độ tư bản, một mặt nó kích thích sự phát triển, nhưng mặt khác, nó huỷ diệt phát minh sáng chế. Tuy nhiên, trên cái nền đen tối của hoàn cảnh ấy, Banzăc vẫn vẽ lên được một tính cách độc đáo, mãnh liệt đó là Đavit. Cái tất nhiên của "luật rừng" trong xã hội tư sản, dường như chồng chéo thêm với cái ngẫu nhiên rủi ro của số phận riêng tư, khiến cho con người kiên nghị và bản lĩnh ấy phải chịu sa cơ. Dù không bán mình cho Vôtơranh như Luyxiêng, thì khi bán phát minh cho bọn tư sản, Đavit cũng đã phải tuân theo quy luật tất yếu của cuộc sống, của những thanh niên bấy giờ : bán linh hồn cho quỷ sứ.

Như nhiều nhà nghiên cứu đã nhận xét, với tư cách là một nghệ sĩ, với tính cách của Banzăc, rõ ràng nhà văn vẫn mãi mãi thán phục Vôtơranh, bởi lẽ đây là một vóc dáng khác thường của loại người bất hợp pháp. Nhưng với cái nhìn sắc sảo, tỉnh táo, Banzăc đã thể hiện đúng quy luật phát triển của nhân vật này. Đến cuối *Tấn trò đời*, sau khoảng hai chục tác phẩm, kẻ ngoài vòng pháp luật này sẽ trở thành... người bảo vệ luật pháp. Trong *Vinh và nhục của người kĩ nữ,* có chương : "Sự hiển hiện cuối cùng của Vôtơranh" ; gặp lại Vôtơranh, Đơ Raxtinhăc hỏi : "Nhưng ông sẽ làm gì bây giờ ?" – "Làm người cung ứng cho nhà giam, thay vì làm kẻ bị ngồi trong đó"... Vôtơranh mỉa mai đáp vậy. Các nhà nghiên cứu thường so sánh Huygô và Banzăc : từ một mẫu có thật, Viđôc – tên ăn cướp sau trở thành người bảo vệ luật pháp, được sử dụng để làm mật thám giàu có, nổi danh đến mức viết hồi kí – Huygô biến hoá thành một ảo ảnh : Jăng Vanjăng, còn Vôtơranh của Banzăc gần với cái bình thường – hàng ngày hơn...

Tuy nhiên nếu hình ảnh sống động của *Ảo mộng tiêu tan*, chỉ là cái bình thường hàng ngày, chất văn xuôi, thì nó cũng chưa chiếm một vị trí độc đáo đến như thế và nó cũng không khiến cho một triết gia quan tâm tới tương lai như Ăngghen phát hiện ra kích thước thứ ba của cuộc sống ở đó. Chính yếu tố thời gian này khiến cho các nhà nghiên cứu coi *Ảo mộng tiêu tan* không chỉ là một thiên tiểu thuyết, mà nó là một bài thơ, một bức tranh. Chính điều này đã khiến *Ảo mộng tiêu tan* tự nó đã là một tổng thể. Bên cạnh đó để biến *Ảo mộng tiêu tan* thành một chương trên *Tấn trò đời*, gây cảm giác tổng thể không thể chia cắt, ngoài sự có mặt của những nhân vật được tái hiện vào loại nhiều nhất ở tác phẩm này, Banzăc, ở những lần in sau, còn xoá bỏ tên các chương hồi mà ta thấy ở lần xuất bản trước. Ngoài ra ở đây, đã xuất hiện hầu hết những đề tài và chủ đề quan trọng nhất của toàn bộ tiểu thuyết thế kỉ thứ XIX. Thứ nhất là sự cô đơn của con người giữa một thế giới đông đúc người, thứ hai là chủ đề "bán linh hồn cho quỷ sứ" – dù đó là Luyxiêng, hay đó là con người trong trắng, nếu không có khoa học thì không sống nổi như Đavit. Cuối cùng là chủ đề "*Ảo mộng tiêu tan*" : đó không còn là tên một

cuốn tiểu thuyết Banzăc. Đó là những dòng chữ viết lên trên vầng trán bao thế hệ thanh niên của thế kỉ, đó là căn bệnh của thế kỉ.

*
* *

Những người nông dân được Banzăc giới thiệu trong lời đề tặng cho một người bạn của mình : "Tôi nghiên cứu bước đi của thời đại mình và cho xuất bản cuốn sách này". Nhưng dù cho nhà văn có thấy hết tầm quan trọng của nó, không thể nào dứt khỏi nó, ông vẫn sáng tác nó một cách khó nhọc, và cuốn tiểu thuyết vẫn dở dang khi ông mất. Rõ ràng là Banzăc đã không hiểu những người nông dân như những nhân vật quen thuộc trước đây của thế giới Banzăc ! Nhưng cũng rõ ràng là nhà văn, từ những năm trước, đã xác định cho mình phải viết về "lịch sử một xã hội đang hành động", ... "một hiện tại đang bước đi", do rất nhạy cảm, nên tự thấy không thể bỏ qua vấn đề người lao động nông thôn.

Cuốn tiểu thuyết này rõ ràng không hợp thị hiếu của "khách hàng" đương thời lắm. Khi ra mắt lần đầu, cũng như một số tiểu thuyết khác của Banzăc, nó được in dưới hình thức tiểu thuyết nhiều kì đăng báo trên tờ *Báo chí*, nhưng nó không câu được khách như tiểu thuyết của A. Đuyma, đến nỗi chủ báo phải rao tin rằng Đuyma sẽ thay Banzăc với truyện *Hoàng hậu Macgô*. Thế nhưng cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành và không hoàn mĩ ấy, cho tới nay, vẫn làm sửng sốt những nhà sử học, chính trị. Và các nhà văn tinh tế còn nhìn thấy ở đây một kiểu tiểu thuyết khá mới.

Tiêu đề của cuốn truyện là : "Ai có đất, người ấy có chiến tranh", một câu ngạn ngữ Pháp. Dấu vết của cuộc cách mạng đang qua đi, đã thoái hoá còn in hằn trên từng trang của tiểu thuyết Banzăc. Đâu còn những tướng tá tài ba trong *Đại tá Sabe*, đâu còn bóng dáng cao cả của Napôlêông Đại đế "Mặt trời của chúng ta đã lặn, và chúng ta ai nấy đều cảm thấy lạnh". Napôlêông đã thành một huyền thoại qua câu chuyện của những người nông dân trong *Người cha xứ nông thôn*. *Ảo mộng tiêu tan* cho ta thấy một sĩ quan thời Đế chế có huân chương đi làm thuê cho một toà báo rẻ tiền với cái tật kì quặc của nhà lính, miệng luôn kêu "bùm bùm" ! *Những người nông dân* tiếp tục quá trình phi lí tưởng hoá những nhân vật huyền thoại của thế kỉ. Ngày nay, viên tướng vào sinh ra tử của Napôlêông, tướng Môngcornê đang mua đất, mua lâu đài ở nông thôn, và tranh giành đất đai với tư sản. Nhưng điều kì lạ là Banzăc, trong khi bị ám ảnh bởi quyền tư hữu đang bị lớp vô sản nông thôn đe doạ, trong khi lo lắng cho đất đai của phu nhân Hanxka, lại vẫn miêu tả lên sự thật bằng những trang sách hết sức tỉnh táo sáng suốt.

Tướng Môngcornê, ở Egơ tuy là bá tước thời Đế chế vẫn là đại diện cho thế lực quý tộc, với vợ ông ta, nữ bá tước Môngcornê thuộc dòng dõi quý phái lâu đời hơn, cùng Emin Blôngđê – bạn của chồng, nhân tình của vợ – rõ ràng họ được thiện cảm của nhà văn hơn bọn địa chủ mới, bọn tư sản đang chiếm đoạt ruộng đất ở nông thôn bằng đủ mọi thủ đoạn hèn hạ và tàn nhẫn. Đó chính là hai thế lực đang đương đầu với nhau trong cuốn truyện này. Qua "tấn thảm kịch về quyền đại sở hữu của giai cấp quý tộc" (Banzăc) nhà văn đã thể hiện "sự thắng thế không thể gì cưỡng nổi của anh chàng mới phất, tiền bạc đầy túi" và "sự sụp đổ không thể gì cứu vãn nổi của xã hội thượng lưu" (Ăngghen). Một lực lượng thứ ba mà cả hai bên đang tranh chấp ấy, cùng đang bóc lột, khai thác và lợi dụng – đó là những người nông dân. Nhưng dù có ban những ân huệ nho nhỏ, dù có "quý phái hơn" thì gia đình Môngcornê vẫn mang chỗ yếu của những kẻ quen hưởng thụ quá lâu đời, chẳng hề biết đến những nỗi đau khổ và căm hờn của hạng người đang nuôi sống họ. Vì một cành củi bị đốn trộm trong rừng của họ, một gã gác rừng có thể dồn đuổi một bà già như săn một con thú. Thế nhưng ở đây, dù Banzăc có mô tả người nông dân với tất cả những nét tối tăm, hung hãn, thì họ cũng vẫn là người nông dân đã qua cách mạng tư sản. Giữa lâu đài, tranh luận với Blôngđê muốn tỏ ra lạnh lùng quan sát và tìm hiểu nguyên nhân của tình trạng bần cùng ở nông thôn, một nông dân như lão Fuôcsông đã nói lên những lời lên án và tiên tri : "Tôi đã nhìn thấy thời cũ và thời mới, kính thưa quý ông rất thông thái, cái biển hàng đã có đổi, nhưng cùng một thứ rượu mà thôi (...) Các vị muốn cứ làm ông chủ, chúng tôi chẳng có gì, các vị chẳng thể nào được chúng tôi quý mến". Và ông ta kết luận : "Sự nguyền rủa của người nghèo, thưa đức ông, cái đó cứ lớn lên ! và nó sẽ lớn lên hơn tất cả những cây sồi cao to nhất của các vị, và cây sồi này sẽ làm thành giá treo cổ... Chả một ai ở tại đây nói lên sự thật với các vị đó, ấy chính là sự thật đó !"[1].

Bọn tư sản mới sung sức hơn, tỉnh táo hơn và quỷ quyệt hơn. Ngày nay chúng đã là những vai vế trong cái "thiên văn xuôi về cách mạng tư sản", nhưng lí lịch của chúng chính vì thế mà càng thêm đen tối và ám muội. Mụ Xuđry là xã trưởng trước đây giàu có lên chỉ vì ăn cắp của bà chủ cũ của điền trang Egơ mà thôi, Gôvectanh, cựu quản lí ở đó, nay là một gã "đầu cơ chính quyền". Còn Rigu là một gã thầy tu trút áo, có thể cướp đoạt quyền thừa kế gia sản của người ông, rồi sau bao năm giàu có lên gấp bội, hơn sáu mươi tuổi, nổi tiếng là một gã dê già, hắn còn định cưỡng hiếp cả một em gái mười hai tuổi, cháu của con người trước đây

---

(1) Trong nguyên bản, Banzăc ghi lại nhiều lối phát âm sai của nông dân địa phương, không thể dịch hoàn toàn trung thành được.

hắn đã đẩy tới chỗ bần cùng. Tóm lại, đó là "cái bọn đã no nê sau cơn nổi loạn".

Về không gian, ngoài những lâu đài của quý tộc, tư sản mới phất, một địa điểm tập trung sức sống của địa phương rừng rú ấy là quán rượu Grăng-Ive (mà cái tên viết sai ở ngoài quán đã chứng tỏ sự dốt nát của chủ quán). Cái địa điểm tập hợp mà tổ chức nông dân ấy rõ ràng cũng là nơi thao túng của bọn lưu manh. Tuy nhiên dù cho "cuộc cách mạng đã kết thúc bằng cái đuôi hoàng đế", thì nó vẫn để lại một dấu vết không thể phai mờ ngay ở nhận thức của nông dân đối với bọn tư sản.

Một nhà nghiên cứu sử hiện đại đã so sánh bức tranh về mùa gặt trong *Những người nông dân* với bức tranh *Những người đi mót* của Milê mười lăm năm sau, nó cũng gợi lên cảm giác căng thẳng, cháy bỏng của hình ảnh nông thôn, khiến những kẻ có của phải sợ hãi. Một gã lưu manh – Nicôla, con trai của chủ quán – đã đấm bàn, thét lên : "Mùa gặt đến rồi đây, dã vậy, chưa nhóm lửa hút thuốc vào đống rơm của bọn chúng[1] thì tao chưa đi khỏi nơi đây !". Banzăc đã chỉ ra "cái sự thật khủng khiếp (...) Cái phần tử phi xã hội được tạo nên bởi cách mạng ấy một ngày nào đó sẽ nuốt chửng giai cấp tư sản cũng như giai cấp tư sản đã nghiến ngấu giai cấp quý tộc. Vượt cao hơn cả luật pháp do chính sự bé nhỏ của mình, cái anh chàng Rôbexpie mang một đầu và hai mươi triệu cánh tay ấy làm việc chẳng bao giờ nghỉ, ẩn mình trong mọi xã, ngự ở hội đồng thị chính, được vũ trang thành dân vệ trong tất cả mọi quận của nước Pháp nhờ năm 1830, khi người ta quên mất rằng Napôlêông thà nhận lấy niềm may mắn trong nỗi bất hạnh của mình còn hơn là vũ trang cho quần chúng"[2] (Lời giới thiệu *Những người nông dân* của Banzăc).

Ở đây, trong ngôn từ của tiểu thuyết, xuất hiện một loạt từ ngữ mới : những tiếng lóng, lời nói của nông dân địa phương. Một mặt, nó gợi cảm giác thủ cựu, hoang dại của những nhân vật nông dân, mặt khác, nó cũng gợi lên sự ngoan cố dai dẳng của "những người Liliput" mà Banzăc cho rằng sẽ có sức mạnh "trói nghiến gã khổng lồ bằng muôn vàn sợi dây li ti".

Trong *Những người nông dân*, có một nhân vật phụ, tuy chưa phác thảo, chưa dự cảm nên "hình ảnh con người chân chính của tương lai... ở cái nơi duy nhất có thể có được" – chiến lũy Xanh Mery – như M.Crêchiêng, nhưng cũng là một con người hiếm hoi, tinh khiết trong *Tấn trò đời*, đó là già Nizơrông. Cũng như Crêchiêng trong *Ảo mộng tiêu*

(1) Chỉ gia đình Môngcornê.

(2) Ý nói Napôlêông thà chịu đầu hàng bọn quý tộc, nhận lấy cảnh đi đày.

tan, Nizơrông chủ yếu xuất hiện qua lời người kể chuyện. Để miêu tả con người từng là "Chủ tịch câu lạc bộ những người Jacôbanh" và là "thẩm phán toà án cách mạng địa phương" ấy, Banzăc đã phải sử dụng nhiều những biểu tượng, những từ ngữ viết hoa : Quần chúng, Người lao động, Kẻ vô sản, Nhà Truyền giáo... Banzăc, con người rất mong muốn giàu sang ấy, đã tả cái nghèo ở Nizơrông như một phẩm hạnh, chứ không phải là một bước đường cùng, như ở một số nhân vật khác. Với cách mạng, con người "cao quý, rắn như thép, tinh khiết như vàng ấy..." đã kí nhận những tư tưởng bằng dòng máu của mình : đứa con trai duy nhất của ông đã ra mặt trận ; ông còn làm hơn thế nữa : ông đã hiến dâng cả những tài sản riêng, xoá bỏ chút còn lại của chủ nghĩa cá nhân". Và "ông nhận lấy sự nghèo khổ, đối với ông, nó đến nhanh chóng chẳng kém gì sự sa đoạ đến với nền cộng hoà của ông". Và bởi thế, "Nizơrông trở thành một lời trách cứ sinh động đối với quá nhiều người", đặc biệt là "cái bọn đã no nê sau cơn nổi loạn". Đối với tên tư sản Rigu, không bao giờ ông thèm nhận một chút gì từ tay kẻ đã gian xảo tước đoạt quyền thừa kế của mình bằng con đường bất chính. Ông còn doạ sẽ giết chết Rigu, nếu tên này dám đụng đến cháu gái của ông. Đối với những nông dân đã lưu manh hoá, bọn này muốn xua đuổi ông "như xua đuổi hình ảnh của chính lương tâm chúng". Còn cha Brôxet, "con người thuần khiết đã dùng ông lão làm người phục vụ trong nhà thờ, thì khi giao công việc cho con người ngay thật ấy, cũng không phải để ông lão có thể sống nổi, mà thật ra chỉ để ông khỏi chết đói". Nhưng trong truyện, chính ông lão đã nói lên một chân lí có ý nghĩa trường cửu : "Nhân dân sống dai lắm, họ không chết, họ có thời gian giúp họ". Tuy nhiên, những trang sách viết về Nizơrông không thể nào hoàn toàn mang hơi thở anh hùng ca được. Một giọng văn dường như ngược lại, lại đan chéo vào đây : giọng châm biếm. Banzăc gọi ông là người nông dân trở về quê hương mình "để thấy những ảo tưởng ngày một lụi tàn, nhìn thấy nền cộng hoà của mình kết thúc bằng cái đuôi hoàng đế" và "với mười hai năm của nền cộng hoà Pháp, ông già tự dựng nên cho mình một thiên lịch sử chỉ chứa đựng độc những nét cao cả..." "và ông tiếp tục giấc mơ của mình để rồi ngủ luôn theo nó". Cả điều này nữa, nó cũng chứng tỏ cái nhìn tỉnh táo, khoa học của nhà văn hiện thực : Banzăc thấy rõ những giới hạn trong kích thước lịch sử của kiểu nhân vật này.

Kết cấu của câu chuyện cũng độc đáo so với tiểu thuyết trước đây của Banzăc. Trong khi vẫn giữ lại tính chất đram do sự tăng trưởng dẫn tới thắt nút kịch tính, ở đây nhà văn không còn tập trung sự chú ý vào một nhân vật trung tâm hay vài nhân vật chính nữa. Quá trình "phi trung tâm hoá" nhân vật trong *Những người nông dân* dường như cũng là một thủ pháp biểu hiện sự nhận thức thực tế của nhà văn : nhà văn chọn cái

cách thích hợp để diễn tả sự đối địch giữa những lớp người chứ không phải chỉ giữa những cá nhân.

Như trên đã nói, cuốn tiểu thuyết đương thời không bán chạy khi in những chương đầu. Thậm chí có tờ báo đương thời lại bị chạm nọc và la lối lên rằng đã "làm lu mờ, nếu không phải xoá nhoà nên vinh quang của chúng ta". Đây cũng là một trong những cuốn tiểu thuyết được thấu hiểu giá trị hết sức muộn màn. Tới thế kỉ XX, cuốn sách đã có một vị trí khác. Lukacs cho rằng với ngôn ngữ của người nông dân qua cuốn sách, Banzăc "khiến cho kẻ đang câm lặng và đang lặng lẽ chiến đấu cất nên lời".

V - NHỮNG ĐỔI MỚI VỀ QUAN NIỆM TIỂU THUYẾT : NHÂN VẬT ; THỜI GIAN ; MÀU SẮC LỊCH SỬ CỤ THỂ ; TRƯỜNG ĐỘ

Với những quan niệm về sáng tạo nghệ thuật, được soi sáng bởi những thành tựu khoa học mới mẻ nhất của đương thời, với một quy mô tác phẩm, một hệ thống hình tượng, một thủ pháp độc đáo như thế, Banzăc đã là một cái mốc đánh dấu sự đổi mới quan trọng về thể loại truyện, về quan niệm nhân vật.

Trước Banzăc, theo Bruynơchie, tiểu thuyết chỉ là một giấc mơ mà thôi. *Tấn trò đời* là một tổng kết về những hình thức tiểu thuyết truyền thống và đương thời, nhưng đồng thời lại không hoàn toàn giống như trước : tiểu thuyết tình, tiểu thuyết gia đình, tiểu thuyết lịch sử, tiểu thuyết về phong hoá,... Bao trùm tất cả những câu chuyện ấy, vẫn là sự đối địch, đương đầu của cá nhân với xã hội - như một sự đổi mới về *chủ đề*.

Do cái nhìn cuộc sống trong một tổng thể, nên ngay cả những truyện vừa nằm trong *Tấn trò đời* cũng có một tính chất khác. Thông thường, người ta cho rằng truyện ngắn và truyện vừa không có khả năng thể hiện sự vận động biện chứng của cuộc sống như truyện dài. Nhưng đọc truyện vừa của Banzăc ta có một cảm giác khác hẳn. Ghép vào *Tấn trò đời*, có khoảng trên dưới một chục truyện vừa (*Nhà con mèo chơi bóng, Đại tá Sabe, Gôpxêch, Lễ cầu hồn của kẻ vô thần, Fiêcmiami, Quán đỏ, Bảo trợ tài sản, Kiệt tác chưa ai biết tới*. Nhưng do chúng "chỉ là một chương trong toàn bộ" *Tấn trò đời*, do thủ pháp tái xuất hiện nhân vật nên "cuốn này nối liền với cuốn khác" khiến "lịch sử của cái xã hội hư cấu giống hệt như một thế giới hoàn chỉnh". Từ đó, khái niệm về nhân

vật chính phụ cũng thay đổi : có những nhân vật chỉ là phụ trong nhiều cuốn truyện, nhưng lại là nhân vật chính của toàn bộ *Tấn trò đời* (như Vôtơranh chẳng hạn).

Ý niệm về lịch sử chính là một nét nổi bật của các nhà viết tiểu thuyết thế kỉ XIX. Cái thế giới ấy là một không gian và thời gian rất mới mẻ đối với tiểu thuyết đương thời, bởi lẽ nó là thế giới hiện đại. Banzăc ý thức rất rõ điều này khi ông viết : "Tôi còn phải hoàn thành tiếp bộ lịch sử của tôi về xã hội hiện đại". Rải rác trong suốt *Tấn trò đời*, ta thấy hình thành một luận chiến ngầm với tiểu thuyết lãng mạn. Banzăc viết : "Ngựa nòi, gái giống, những thành ngữ ấy bắt đầu thay thế những nàng tiên trên trời, những hình tượng thi vị kiểu Ôxiăng, tất cả bản thần thoại cổ xưa về ái tình đã bị thời thượng phong lưu phế bỏ". Ông hiểu rằng lối viết cũ, nghệ thuật lí tưởng hoá không còn chỗ đứng trong thế giới hiện tại nữa. Đây không chỉ là một lời phê phán cách miêu tả thiếu tính chân thực, lịch sử cụ thể rất thịnh hành bấy giờ, mà còn là sự khẳng định hướng về hiện tại.

Nếu xét về thời gian như đối tượng miêu tả, thì trong gần một trăm tác phẩm của *Tấn trò đời*, chỉ có độ dăm cuốn miêu tả những sự kiện xảy ra trước cách mạng tư sản (*Đức Chúa Kitô ở Flăngdrơ, Thuốc trường sinh, Kiệt tác chưa ai biết tới, Catơrin đơ Mêđixi*...). Nhưng dù viết về thời Trung cổ, về thế kỉ XVI thì những cuốn sách ấy vẫn tắm trong không khí hiện tại, bởi vì bóng dáng của "Đấng Quyền lực vạn năng" "vị thần hiện đại duy nhất, mà người ta tín ngưỡng, thần Tiền" đã xuất hiện.

Nếu như cuốn *Kiệt tác chưa ai biết tới* đề cập tới một vấn đề thuần tuý nghệ thuật, thì con người hiện đại ở đó đã in một dấu ấn không thể phai mờ : đó là đam mê, là dục vọng.

Đam mê gắn liền với đồng tiền, – đó là động lực kịch tính của *Tấn trò đời*, đó là màu sắc rực rỡ nhất, của bức tranh toàn cảnh về những tính cách. Bản thân dục vọng, đam mê ở những nhân vật Banzăc, không phải lúc nào cũng hàm nghĩa tiêu cực, mà chính nó đã từng mang cho nhân vật Banzăc một tầm cỡ, một kích thước khác thường, khác với những nhân vật sau này của Flôbe, Môpaxăng... Tuy nhiên, bởi ngay những đam mê về nghệ thuật, về khoa học, tình yêu không thể tách khỏi các nền tảng xã hội nên có lẽ vì thế mà, ở cả những nhân vật chính diện của Banzăc, đam mê vẫn mang sắc thái huỷ diệt. "Muốn" và "Làm được", khao khát và hành động đều khiến cuộc sống con người co lại một cách bi thảm, khủng khiếp trong *Miếng da lừa*. Một nhân vật từng "đi tìm cái tuyệt đối" như Bantaza Clacx, bị huỷ diệt bởi chính sáng tạo của ông ta, và sáng tạo mà ông hoàn thành được, phát hiện ra vào lúc không thể

nào còn truyền lại cho ai nữa, đúng vào giây phút hấp hối, sáng tạo ấy chính là cách làm ra vàng...

Đã qua rồi cái thời day dứt vì lí tưởng của Hamlet "tồn tại hay không tồn tại". Nay là thời của một thiên độc thoại mới "có tiền hay không có tiền...". Với *Tấn trò đời*, đồng tiền đã trở thành nhân vật chính, giống như ngoài cuộc đời.

Và cũng chỉ với một quy mô đồ sộ, một trường độ tồn tại lớn đến như thế, bộ mặt của con người và xã hội mới được phân tích một cách khoa học, trong mọi sắc thái riêng biệt. Ngoài ra, bởi đây là "một thế giới hư cấu giống hệt như ngoài cuộc đời", nên các nhà thống kê, các nhà sử học, các nghệ sĩ có thể tìm thấy đủ mọi chi tiết về cuộc sống nửa đầu thế kỉ XIX trong đó. Đây là chính kiến : "người ta không hỏi chính kiến của ông như thế nào, mà chỉ hỏi ông nộp thuế bao nhiêu" (*Ogiêni Grăngđê*)... bởi tiền chính là một trong những điều kiện để đủ tư cách đi bầu cử, ở cái chế độ chính trị này. Còn "luật pháp chỉ là cái mạng nhện ở đó con ruồi to thì lọt, con ruồi nhỏ thì mắc" (*Nhà ngân hàng Nuyxanhgiăng*). Đây là "Tuyên ngôn Nhân quyền và Dân quyền" : "Khi công bố quyền bình đẳng của tất cả mọi người, người ta đã công bố bản tuyên ngôn của quyền Thèm khát" (*Bêatorix*). Trong *Kiệt tác chưa ai biết tới, Faxinô Can*, các nghệ sĩ thế kỉ XX có thể tìm thấy những tiên cảm về hội hoạ, âm nhạc... Và ngay cả về y học, Fecđinăng Lôt – người trước đây mấy chục năm đã từng tập hợp được hai nghìn nhân vật trong "Từ điển nhân vật hư cấu" của Banzăc – đã thống kê thấy Banzăc đề cập tới khoảng một ngàn hai trăm lần, trong đó có những chi tiết tiên cảm !

Chưa kể tới mấy tác phẩm viết về những thế kỉ trước (đã liệt kê ở trên), thời gian sự kiện miêu tả trong *Tấn trò đời* đã chiếm một trường độ dài hơn cuộc đời của nhà văn mà khả năng sáng tạo đã hút cạn sức lực phi thường vào độ tuổi năm mươi ấy. Và nhân vật vào loại già nhất trong *Tấn trò đời* là ông cậu nhà phu nhân Đơ Lăngty trong *Xarazin* đã trên một trăm tuổi (già đến nỗi không còn tuổi nữa). Sự kiện cũ nhất của thế kỉ tư sản là ở cuốn tiểu thuyết *Cô gái xua cá*, khởi sự vào năm 1792 khi Banzăc chưa sinh ra. Hành động mới nhất được miêu tả trong các cuốn *Người anh họ Pông, Những đào kép không tự giác* xảy ra vào những năm 1845, 1846, có nghĩa là vào khoảng vài ba năm trước khi Banzăc chết.

Tấn trò đời, đó là một pho sử biên niên "gần như từng năm một" (Ăngghen), một bộ bách khoa toàn thư, một hệ thống huyền thoại – tuỳ theo cách gọi của từng nhà nghiên cứu – có đề ngày tháng : 1792 – 1846...

Và *Tấn trò đời*, đó là thời gian ấy nhân lên với ít nhất là hai ngàn nhân vật, trong đó có những bộ mặt ám ảnh, những bộ mặt không thể

quên, người nào ra người ấy, những người đã quen biết mà vẫn là người lạ... Banzăc điểm lại rất đầy đủ "đội ngũ" của ông trong "thế giới" của ông : "quý tộc, tư sản, thợ thủ công, nông dân, chính khách, công tử bột... trong đó "con người, xã hội, nhân loại sẽ được miêu tả, đánh giá, phân tích không hề lặp lại, trong một tác phẩm nó giống như bộ *Nghìn lẻ một đêm* của phương Tây". Song có thể thấy rằng đội ngũ của ông vẫn còn thiếu một nhân vật đang chuẩn bị bước lên vũ đài lịch sử vào năm 1848 : người công nhân, theo đúng ý nghĩa của từ này. Banzăc chỉ mới miêu tả người thợ thủ công mà thôi. Những đoạn miêu tả lướt qua "cuộc sống thợ thuyền" trong *Người con gái mắt vàng, Miếng da lừa, Faxinô Can, Một gia đình kép* chỉ là những đoạn có tính chất bình luận ngoại đề. Người công nhân chưa thành một đối tượng thẩm mĩ ở Banzăc. Banzăc cho rằng : "Giống như những cái máy hơi nước, những người sống theo chế độ lao động đều được sản sinh ra có chung một dạng và không có nét cá thể. Con người công cụ là một kiểu số không về mặt xã hội, mà con số lớn nhất có thể có đi chăng nữa cũng sẽ không bao giờ làm thành một cái gì nếu nó không kèm thêm ở trên đầu vài con số nữa".

Không hiểu được người lao động công nghiệp, nhà văn lại đổ lỗi cho họ : họ chỉ tương đương với con số không và chỉ biến thành sức mạnh khi đứng sau một lực lượng lãnh đạo. Nhưng cũng đúng là một nhà văn hiện thực : Banzăc không thể nào nặn nên một điển hình nữa cho *Tấn trò đời*, nếu ông không cá thể hoá nổi họ. Tuy nhiên, vẫn phải đối chiếu với cuộc đời thật một phần : "Nếu hình ảnh người vô sản vắng bóng, đó không phải do môi trường xã hội của tác giả và độc giả, mà bởi vì người vô sản thuộc về một giai cấp đang hình thành và hãy còn chưa tồn tại ở trạng thái âm bản"(1).

Ở thế kỉ XIX, có một số người chê bai Banzăc về lối viết, coi như một vết gợn trong những viên ngọc mà nhà văn đã mài dũa nên. Đến thế kỉ XX thì điều này gần như không thành vấn đề nữa (Người ta còn phải quen với những thứ bút pháp kì lạ, rối rắm hơn nhiều !). Tibôđê cho rằng một tài năng như thế phải chọn lối viết như vậy : "Một sức mạnh của thiên nhiên rất cần sử dụng một bút pháp trào dâng, một bút pháp hành quân... Banzăc tiến lên trong tiếng giậm chân của người ngựa đang tiến bước, mãnh liệt và không dìu dặt. Và cuối cùng, tai ta cũng phải nhận ra rằng đó là Đại quân đang đi qua".

Trong ngôn từ, trong lối kể chuyện, Banzăc cũng tiêu biểu cho một nghệ thuật mà thị hiếu của thế kỉ XX đã khác xa bởi họ không thích nhà

---

(1) Forappiê Mazuya. *Lối tỉ dụ trong "Tấn trò đời"*, Klincksieck, Pari. 1976, tr. 147.

văn ở địa vị Đức - Chúa - biết - hết - tất - cả. Những nhân vật chính của tiểu thuyết đôi khi ăn nói giống như Banzăc dù nhà văn đã vượt qua giới hạn của một số nhà lãng mạn, họ thường biến nhân vật thành cái loa phát ngôn cho lí tưởng của mình. So với tiểu thuyết thế kỉ XX thì sự hiện diện của nhà văn vẫn quá rõ. Tuy nhiên, dù cho khá nhiều nhân vật có giống Banzăc như con giống cha, dù cho giọng đối thoại có khi bị át bởi lời kể chuyện, thì tài năng phi thường của người nghệ sĩ ấy vẫn hà hơi tiếp sức cho họ đi lại, nhốn nháo, không hề lặp lại ở mọi nẻo của *Tấn trò đời*, nơi bóng dáng của Banzăc vẫn ngự trị như một Đức Chúa biết rõ số phận của chàng Ađam và nàng Evơ của mình. "Ngôi nhà thờ Buôcgiơ của tôi", "Ngôi nhà thờ Mađơlen của tôi"... những hình ảnh kiến trúc của nước Pháp và Banzăc dùng để so sánh với tác phẩm của mình vào những năm 30 quả là còn quá khiêm tốn. Tác phẩm của ông, đó là cả một đội ngũ, đó là Đại quân đang đi qua, đó là một thế giới mà ông đã tìm ra chiếc chìa khoá để mở ra tính cách của con người trong đó.

VI - "CÂY BÚT CÒN VƯỢT LÊN TRÊN LƯỠI KIẾM"

Thuở hàn vi, Banzăc đã ghi trước mặt bàn làm việc của mình dòng chữ : "Cái gì mà người ấy chưa hoàn thành bằng lưỡi kiếm, tôi sẽ hoàn thành bằng cây bút". Cho tới năm 1846, đã ở trên đỉnh của công trình bát ngát của mình, Banzăc vẫn còn viết cho phu nhân Hanxka "Tôi đang xét xem mình còn phải viết gì nữa để bộ *Tấn trò đời* mang một ý nghĩa hợp lí và đừng để cho toà lâu đài ấy phải ở tình trạng không rõ ràng...". Dường như một cảm giác nuối tiếc về sự nghiệp chưa hoàn thành đã len lỏi vào đây. Quả vậy, cơ thể cường tráng khác thường của con người thường xuyên làm việc mười sáu tiếng một ngày ấy đã suy sụp. Ông nói rằng ông đã phát ghét những cuốn tiểu thuyết, "nhất là những cuốn tiểu thuyết phải hoàn thành" ! Những dòng chữ đã vắt kiệt sức của Banzăc khiến cho "Miếng da lừa" cuộc sống sớm co lại trong một tiếng sột soạt cuối cùng. Ông mất năm 1850, trong ngôi nhà ở Pari. Người ta nói rằng Banzăc bị ám ảnh bởi chính thế giới mà ông sáng tạo ra đến nỗi trong những cơn mê sảng lúc ốm đau, bạn ông nghe thấy ông kêu lên rằng phải có Biăngsông (người bác sĩ tái xuất hiện trong khoảng 20 tác phẩm của *Tấn trò đời*) thì mới chữa khỏi bệnh được. Khi Huygô đến, Banzăc nằm cô đơn giữa ngôi nhà nến thấp sáng, giữa những đồ đạc mua sắm

để đón phu nhân Hăngxka về, trước đây mấy tháng. Và Huygô đã viết : "Trông ông giống như Hoàng đế". Banzăc được chôn cất ở nghĩa địa Perơ La sezơ, như lão Gôriô trong *Tấn trò đời*, không có nghi lễ quốc tang trọng thể như Huygô sau này. Nhưng giữa cảnh mưa gió, bùn lầy, sự lạnh nhạt của một số người, Huygô đã nói lên lời đánh giá căn bản của cả những thế hệ mai sau : "Dù muốn hay không muốn (...) ông thuộc về nòi giống cường tráng của các nhà văn cách mạng". Để so sánh ông với Napôlêông – qua cuộc đời, qua sự nghiệp, để đánh giá cho đúng nhà văn ấy, ta phải nói như Banzăc đã tuyên bố khi ông đã nổi tiếng : "Cây bút còn hơn cả lưỡi kiếm". Bởi so với Hoàng đế, "Người đã truyền vào cơ thể mình biết bao đội quân ! (...) còn tôi, tôi chứa cả một xã hội trong đầu mình".

Giữa cuộc đời, giữa "cái thung lũng đầy nước mắt" mà Chúa Trời tạo ra, Gorki đã tìm thấy qua tác phẩm của Banzăc cảm giác êm dịu của kẻ bộ hành mệt mỏi "khi men theo một thung lũng buồn nản và khô kéo lại hồi tưởng tới một xứ sở mà người ấy từng đi qua xưa kia, phong phú và phì nhiêu bởi vẻ đẹp và sức mạnh". Vẻ đẹp và sức mạnh của sáng tạo.

Nếu lấy người độc giả như một tiêu chí của giá trị nghệ thuật, thì Banzăc đã có những độc giả lí tưởng nhất. Rất sớm, Puskin đã quan tâm đến ông (tác phẩm đầu tiên của Banzăc được dịch ở Nga là cuốn *Vụ rửa thù* vào năm 1831). Rồi Biêlinxki, Đôxtôiepxki, Gơt, Braoning, Hacđy, Frôxt, Paun, Ganxuôcthy, Jêmx... Và nói cho đầy đủ, họ không chỉ là độc giả. Đôxtôiepxki, do cảm hứng từ *Ogiêni Grăngđê* mà viết cuốn tiểu thuyết đầu tiên *Những người nghèo*. Ôxca Oaiđơ, do ảnh hưởng của *Miếng da lừa* mà viết *Chân dung của Đôrian Gray*. Và cuốn *Một vụ mờ ám* của Banzăc đã ảnh hưởng rất lớn đến nhà viết truyện trinh thám nổi tiếng của thế kỉ thứ XX, Cônan Đôylơ.

Nếu lấy công chúng, số lượng dịch thuật như một dấu hiệu bất tử của nhà văn, thì cho tới nay, Banzăc vẫn là loại được đọc và dịch nhiều nhất[1].

"Vấn đề của cuộc sống không phải ở chỗ độ dài của nó, mà là ở chất lượng, sự đa dạng, số lượng của những cảm giác...". Với tư cách một nghệ sĩ, Banzăc đã nghĩ như thế khi viết *Miếng da lừa*. Dù là một nghệ sĩ lớn,

(1) Để dẫn một vài số liệu : tới 1979, con số dịch ở Liên Xô là trên hăm hai triệu bản, bằng 17 thứ tiếng.
Từ 1961, đến 1967, Banzăc được dịch trên thế giới với tổng số nhiều hơn Dickinx, Lănđân, Grin, Đuyma, Zôla, Huygô, Gơt, Xtăngđan.

một thiên tài đi chăng nữa, không một ai có thể chịu đựng nổi cả những vấn đề cho mai sau, sẽ có những phần chết đi trong sự nghiệp của họ. Nhưng với Banzăc, phần còn lại vẫn còn được đo bằng những kích thước đặc biệt – kích thước của *Tấn trò đời* – ở đó, một khi hiện tại nổi lên rõ nét đến như thế, thì dù chiều thứ ba của thực tế hãy còn chìm ẩn, người độc giả tỉnh táo vẫn có thể nhìn thấy một khuynh hướng lành mạnh toát ra từ tình thế và kết cấu của tác phẩm.



SACLƠ ĐICKINX

(1812 - 1870)

CHƯƠNG SÁU

SACLƠ ĐICKINX

(Charles Dickens, 1812 - 1870)

I - THỜI THƠ ẤU VÀ THANH NIÊN

Sinh ra vào giữa lúc Xcôt, Bairơn... đang bộc lộ hết những nét độc đáo của thiên tài họ, vậy mà có lẽ không mấy ai trong số nhà văn Anh từ thế kỉ XIX trở về sau này có một sức chinh phục độc giả rộng rãi ở Anh cũng như trên thế giới như Saclơ Đickinx.

Hơn ai hết, Đickinx đã sống với các tiểu thuyết của mình trước khi viết ra chúng, vì thế đã nảy sinh một khuynh hướng xem xét những nhân vật như hình tượng của chính tác giả. Và chăng Đickinx cũng đã nhiều lần chỉ ra nguồn gốc các nhân vật có thực làm mẫu cho tiểu thuyết của mình, trước hết là bản thân ông. Sinh ngày 7.II.1812 trong một gia đình viên chức thấp tại thị trấn Lanpo vùng ngoại vi thành phố cảng Pomơt tại đảo Lanxi, việc học của ông bị gián đoạn vào năm 1823 và ngay sau đó bố ông bị tù và gia đình phải trải qua một thời gian sống trong tù. Cậu bé Đickinx phải đi làm nghề dán nhãn các hộp xi, phải giấu bạn chỗ ở của gia đình mình, và dù thử thách thật sự căng thẳng cũng chỉ trong vài ba tuần, nhưng cũng đủ để lại những thể nghiệm và ấn tượng không thể phai về lớp người "dưới đáy" và một quyết tâm vượt lên trên cảnh nghèo hèn, mãi mãi không trở về đó nữa. Cậu bé nhạy cảm thông minh ấy đồng thời là một cậu bé có nghị lực. Dù người cha chỉ năm sau đã thoát khỏi cảnh tù ngục nhờ may mắn thừa kế một gia tài nho nhỏ, nhưng quãng đời tiếp tục của Đickinx là một đoạn đời kiếm sống vất vả. Đickinx được tiếp tục học ở Luân Đôn từ 1824 đến 1827, nhưng chính những trường học như thế này đã khiến trong tác phẩm của ông sau này, hình ảnh trường học nối tiếp nhà tù và cũng giống như một thứ nhà tù.

Và dù ông có là một người tự dựng nên cơ nghiệp của mình (self – made man), như Xtêfan Zvai đã nói, thì ở thuở hàn vi, mối tình và cuộc hứa hôn đầu tiên với Maria Bitnen, con gái một ông chủ nhà băng cũng đã tan vỡ vào năm 1833. Năm mười bảy tuổi, ông đã chọn nghề tốc kí cho toà án, cho nghị viện, rồi cho một tờ báo lớn khiến sự thể nghiệm của ông gắn liền với những cảnh đời mà Banzăc cũng đã có duyên nợ : luật pháp và báo chí.

II - NHÀ TỐC KÍ VÀ NHỮNG BỨC PHÁC THẢO

Năm 1836, một số áng văn ngắn đầu tay của Đickinx đã rải rác đăng báo từ 1833 được tập hợp lại dưới cái tên *Những bức phác thảo của Box* (bút danh dùng cho ở cả hai tập xuất bản tiếp năm 1837). "Phác thảo" (Sketches) gồm hỗn hợp những bức tranh miêu tả ngắn gọn theo kiểu báo chí những bức chân dung, truyện ngắn về những người đương thời, đặc biệt là "những kiểu người của Luân Đôn". Tuy nhiên, tác phẩm này chỉ mới là lời mào đầu cho sự nghiệp nhà văn, cuốn sách khiến cho Đickinx bắt đầu nổi tiếng là *Di cảo của câu lạc bộ Picuych* (có khi được gọi là *Những cuộc phiêu lưu của ông Picuych*, 1836 – 1837). Cuốn tiểu thuyết đầu tiên này của Đickinx cũng là một sản phẩm của báo chí. Nó được gợi ý từ một tờ nguyệt san, để phối hợp với những hình vẽ của hoạ sĩ Rôbơt Xâymo : hình thức truyện tranh như thế lúc này rất ăn khách. Nhưng dần dần do tài kể chuyện của Đickinx, những phần kể chuyện ngày càng vượt số trang quy định, lấn át phần tranh vẽ. Chỉ trong vài tháng, nó chinh phục độc giả Anh, và người ta sốt ruột mong ngày 30, 31 hàng tháng để xem "*Truyện Picuych*" – tên gọi rút gọn ấy thường được dùng nhiều hơn.

Ở đây, những dấu hiệu đặc sắc của Đickinx đã xuất hiện, dù còn có tính chất phù phiếm, thiếu chiều sâu. *Truyện Picuych* là sự kết hợp của châm biếm và "uy mua" (humour) mà đối tượng châm biếm ở đây là những câu lạc bộ – một cái mốt của các ngài trưởng giả Anh bấy giờ – những toà án, các nhà báo, những nhà tù của những người mắc nợ (ở Anh lúc ấy có loại nhà tù riêng cho họ). Bên cạnh những hình tượng ông chủ, người trưởng giả Picuych, đã xuất hiện gã đầy tớ, người bình dân Xam Oelơ như một bóng hình đi theo suốt đường đời của nhân vật, như một sự bổ sung hỗ trợ, thậm chí như một "thiên thần" cứu mạng. Và dấu hiệu quan trọng nữa của tiểu thuyết Đickinx đã xuất hiện từ đây, là cách kết thúc có hậu (happy end). Về hình thức nó đáp ứng thị hiếu của quần chúng độc giả đương thời và có truyền thống trong lối kể chuyện dân gian, về nội dung, nó thể hiện một mặt, là cái chất lạc quan của riêng

tính cách con người Đickinx, nhưng cũng thể hiện một sự hoà hoãn, một khát vọng hoà giải trước những cuộc vật lộn ngoài đời, giữa ác và thiện.

Sự liên tưởng của người đọc tới câu chuyện nổi tiếng của Xecvantex về Đôn Kihôtê và Xăngsô Păngxa là rất tự nhiên, và chăng chính Đickinx cũng đã xác nhận ảnh hưởng mạnh mẽ của nhà văn này, cuốn sách đầu tiên mà cậu bé say mê, năm mười tuổi là *Đôn Kihôtê*. Dù không bao giờ đạt tới tầm cỡ nghệ thuật và triết lí có ý nghĩa toàn nhân loại như Xecvantex nhưng nhìn chung *Truyện Picuych* giống tác phẩm của Xecvantex không những chỉ do ở đó dựng lên hai nhân vật chính như một cặp phản đề, mà còn ở sự miêu tả tính chất tương phản ngay trong lòng nhân vật Picuych – vừa khờ dại ngây thơ, vừa có những giây phút tỉnh táo sáng suốt, vừa yếu mềm, vừa dũng cảm. Trước trò đóng kịch của Jôb, cái gã bịp bợm cứ khóc lóc vờ vịt khiến Picuych rất thương cảm, thì Xam người đầy tớ trung thành của ông đã nói ngay từ đầu bằng thứ ngôn ngữ đầy hình ảnh của anh ta : "Tưới tắm quá đủ rồi đấy" và "Lạy Chúa tha tội, cứ y như là một cái vòi nước mở sẵn trên đầu nó"... Trong một chuyến du lịch phát kiến của Picuych, ông ta phát hiện ở ngay một cái trại vùng nông thôn ngoại vi Luân Đôn một phiến đá vỡ, trên đó khắc những dòng chữ đã mờ, bí hiểm và ông hối hả mua lại nó khiến người nông dân đòi giá đắt "vì y đột nhiên thấy gắn bó với cái viên đá vỡ ấy". Thế là những thành viên của câu lạc bộ Picuych làm rầm rĩ lên, mừng rỡ vì ông bạn của họ "đã phát hiện ra một thứ chữ kì lạ, rành rành là rất cổ và đã hoàn toàn thoát ra ngoài sự quan sát của các nhà bác học trước đó". Sau những cuộc hội họp lu bù để nghiên cứu những dòng chữ bí hiểm đó, người thư kí câu lạc bộ Picuych cuối cùng đã "điều tra" được rằng đó chỉ là tấm bia của một con chó do chính bố ông chủ trại hiện nay khắc nguệch ngoạc để dựng lên mồ con chó thân yêu của mình. Những chữ rời rạc chắp lại sẽ thành "Bil Xtium tặng con chó của mình", Picuych đã vượt qua nỗi xấu hổ để thừa nhận là mình sai. Nhưng trước vụ kiện tụng lừa đảo của một lũ thầy cò thầy kiện "đục nước béo cò" dựng lên, ông nhất định không chịu nhận những lời vu khống của chúng, và thà vào tù ngồi, chứ không để bọn xấu lợi dụng kiếm chác.

III – ĐỀ TÀI XÃ HỘI VÀ NHỮNG HÌNH THỨC TIỂU THUYẾT TRUYỀN THỐNG

Những cuộc phiêu lưu của Ôlivơ Tuyxt (1837 – 1839) càng phát triển tính chất "bợm nghịch" (picaresque) phảng phất ở tiểu thuyết Đickinx một khi nhân vật trung tâm ở đây là một đứa bé ở trại tế bần

– một thứ nửa trại giam nửa công xưởng bóc lột sức lao động của trẻ em, hỗn hợp lại thành một hình thức mị dân rất tiêu biểu ở xã hội tư bản Anh, Pháp... thế kỉ XIX. Đứa bé sau đó, vẫn bị hất ra ngoài "mạn Luân Đôn của hạ lưu" vì cái tội đã cả gan xin thêm cháo trong bữa phát chẩn để rồi bị lưu manh hoá. Trong cuốn sách này, chiều sâu của sự phê phán trước hết thể hiện qua cảnh đứa bé muốn giãy giụa, thoát ra khỏi các ổ lưu manh mà không được. Bọn cảnh sát tróc nã một đứa bé như Ôlivơ Tuyxt chẳng khác gì rượt một con thú cùng đường, nhưng lại chẳng thể che chở cho em khỏi bị bọn tướng cướp, bọn anh chị bắt đi ăn cắp cung cấp cho hang ổ của chúng. Và người đã đổi mạng, giúp em trốn được lại chính là cô gái lưu manh Nanxy. Hơn thế nữa, những hình ảnh đầu tiên ở trại tế bần, như cảnh phát chẩn cháo, thật vừa hài hước vừa xót xa. Về phía trưởng trại, ngài Bămbơn, đó là cả một trò biểu diễn thú trước mắt các bậc "hội đồng" đáng kính. Với bộ mặt hồng hào no đủ, hoặc với chiếc áo gi lê trắng, họ tự xưng là những tín đồ trung thành của Chúa. Bămbơn sử dụng một cách hiệu nghiệm cây can trên đầu, trên lưng đứa bé. Điều này được một ngài trong hội đồng giải thích một cách trắng trợn rằng "vì đó là một thằng ngây", và sau tất cả cái trò hành hạ ấy, Ôlivơ Tuyxt "vừa ngủ thiếp đi vừa nức nở, thật là một bằng chứng hùng hồn về tính chất dịu ngọt của luật pháp tại xứ sở hạnh phúc của chúng ta, không hề ngăn trở những người nghèo không được ngủ !".

Một đứa trẻ đói đến nỗi phải thú nhận với bạn rằng có thể nghiến ngấu đứa bé nằm chung giường với nó. Theo quyết định của toàn thể bọn trẻ, Ôlivơ Tuyxt bắt trúng thăm phải xin thêm cháo trong bữa phát chẩn hôm nay. Câu "Tôi xin thêm cháo" của Ôlivơ khiến vị giám đốc – đang thú vị biểu diễn trò "đầu bếp" (với y phục đầu bếp cẩn thận) và phát cháo một bữa tượng trưng phải kinh hoàng đến "lạc cả giọng", và cả hội đồng đang họp phiên long trọng khi nghe trưởng trại Bămbơn hổn hển báo rằng "ông Ôlivơ Tuyxt đã xin thêm cháo" thì "nỗi kinh hoàng lan ra toàn bộ". "Đứa trẻ đó rồi sẽ lên giá treo cổ thôi". Đó là kết luận có tính chất tiên tri của ngài bận gi lê trắng trước sự kiện "xin thêm cháo" của Ôlivơ Tuyxt.

Chất "bợm nghịch" của tiểu thuyết ở thế kỉ XIX của Đickinx còn được hiện đại hoá ở việc đưa tiếng lóng vào tác phẩm. Đó là một bước đưa ngôn ngữ viết, ngôn ngữ văn học đến gần với tiếng nói hàng ngày của quần chúng, và ngược lại, biến tiếng lóng thành một yếu tố nghệ thuật khắc hoạ rõ tính cách nhân vật, khiến người đọc nhận ra ngay qua cái "mã của lời lẽ" một loại người, một môi trường, một không khí nhất định. Ơgien Xuy trong *Những bí mật thành Pari*, Huygô trong *Những người khốn khổ*, Banzăc trong *Những người nông dân*, Zôla trong *Đất* đều đã sử dụng tiếng lóng. Bởi hình tượng của Đickinx cùng một loại với Ơgien Xuy (lưu manh), nên khi dịch *Ôlivơ Tuyxt* sang tiếng Pháp, người dịch

đã phải dựa vào hệ thống tiếng lóng của loại nhân vật này trong *Những bí mật thành Pari* (và ở ta, chắc chắn là có một số từ tương đương trong *Bỉ vỏ* của Nguyên Hồng).

Bên cạnh đó, tiểu thuyết *Những cuộc phiêu lưu của Nicôlax Nickơnbi* (1838 – 1839) với nhịp độ kể chuyện khi hãm lại, khi li kì theo kiểu mêlôđram, cũng là một hình ảnh rất tiêu biểu cho nghệ thuật tiểu thuyết của Đickinx. Sơ đồ cốt truyện và bộ ba nhân vật theo kiểu "mêlô" gồm Kẻ Hung bạo, Nạn nhân và Vị cứu tinh cũng lại tìm thấy ở đây, giống như ở *Ôlivơ Tuyxt*. Song so với *Ôlivơ Tuyxt*, ý nghĩa xã hội ở đây bị thu hẹp lại (chỉ phê phán trong phạm vi gia đình và trường học) ; Ở sơ đồ nhân vật, "Vị cứu tinh" lúc này đồng thời xuất hiện với tư cách "Nạn nhân" là Nicôlax Nickơnbi, đồng thời cũng xuất hiện những người giàu tốt bụng như trong *Ôlivơ Tuyxt* (ở đây là hai nhà buôn), nhưng không thể tìm thấy lại hình ảnh một nữ "Cứu tinh" (cũng đồng thời là "Nạn nhân") mạnh mẽ, độc đáo và đầy tính chất bi thảm như nhân vật Nancy trong *Ôlivơ Tuyxt*.

Nhân vật chính của Đickinx – thường đồng thời là "Nạn nhân" – nếu không phải là một đứa trẻ thì ít nhất cũng là một người còn rất trẻ, đẹp và đạo đức, hệt như nét đặc biệt của kiểu nhân vật "Nạn nhân" của "mêlô" và rất ít khi bị dẫn tới một kết thúc bi thảm. Cô bé Nen trong *Cửa hàng bán đồ cổ* (1840) dù bị chết yểu, nhưng chết trong sự thương yêu của dân làng, trong niềm hối hận của người ông. Và dường như Đickinx cũng chưa vừa lòng với kết thúc không hoàn toàn vui vẻ ấy. Để bù lại, ở đây, ông đã cho một nhân vật khác của truyện, một cô gái cũng đã từng làm nghề đi ở có biệt hiệu là "Nữ hầu tước", do tính tình nhẹ nhõm, sự tốt bụng của cô, đã thoát khỏi cảnh nghèo, được học hành và lấy một chàng trai vui vẻ, dễ tính, vừa hưởng một món thừa kế nho nhỏ, đủ mang lại hạnh phúc cho hai người !... Ngay cả những truyện không xuất sắc lắm như *Cửa hàng bán đồ cổ*, vẫn được độc giả rộng rãi ở Anh thời bấy giờ ưa thích. Nhờ Đickinx mà căn nhà ông đã từng lấy làm mẫu để tả lại cửa hàng ở đầu tác phẩm, tại Lincơnx In, nay vẫn được bảo tồn ở Luân Đôn như một hiện vật trong bảo tàng Đickinx. Tác phẩm này, cũng như ba truyện dài xuất bản trước đây của Đickinx, và cả những tiểu thuyết sau này, đều được in gần như đồng thời ở Mĩ.

Với những mẩu chuyện trong *Chiếc đồng hồ treo của lão Hamphry* (1840), yếu tố kì ảo bắt đầu được đưa vào truyện. Có thể nói hầu hết truyện của Đickinx trước khi in thành tập đều ra mắt độc giả dưới dạng tiểu thuyết nhiều kì đăng báo (roman – feuilleton), cho nên sự nhạy cảm của nhà văn trước "khách hàng", sự chi phối của những hình thức kể chuyện hợp với thị hiếu đương thời có tác dụng tức thì đối với tác phẩm của Đickinx. Tuy nhiên, với tài năng của mình, Đickinx vẫn góp phần

phát triển nghệ thuật tiểu thuyết, trước hết là gắn nó với một nội dung xã hội : *Bacnaby Rătgiơ* (1841) vừa là cuốn tiểu thuyết lịch sử đầu tiên, vừa trình bày những bức tranh dữ dội về bạo lực xã hội (những cảnh đốt phá giết người trong vụ nổi dậy của người Thiên Chúa giáo vào năm 1780 ở Luân Đôn và cuộc đàn áp sau đó) vừa lồng vào đó một chuyện tình với kết thúc có hậu hơi nhạt nhẽo, vừa kết hợp với chuyện giết người và điều tra theo kiểu trinh thám.

Những hình thức tiểu thuyết mà Đickinx phối hợp lại trong sáng tác của ông đương thời rất thịnh hành ở cả châu Âu nói chung. Có nhà nghiên cứu còn nói đến dấu vết của truyện thần tiên (fairy tale) trong sáng tác của ông, nhất là ở những tác phẩm sau này (như *Đêvit Côpơfin, Thời gian khổ*...). Tuy nhiên những đề tài, hình tượng ngày càng ám ảnh và mở rộng trong tiểu thuyết của ông vẫn có giá trị như những biểu tượng gắn liền với thực tại xã hội đương thời : nhà tù, luật pháp, tiền bạc, tội ác và sự bẩn thỉu (nghĩa đen và nghĩa bóng) – tất cả những nét ấy khiến ta không thể coi Đickinx chỉ là : nhà tiểu thuyết của nước Anh "tiền tư bản".

IV - NHỮNG TÁC PHẨM "DU KÍ", TIỂU THUYẾT VỀ NHỮNG CON ĐƯỜNG

Tuy nhiên, một trong những nét của truyện dân gian, đã xuất hiện rõ từ *Cửa hiệu bán đồ cổ*, và phảng phất từ truyện đầu tay, *Di cảo câu lạc bộ Picuych*, đó là : chất picarexcơ tồn tại bởi dạng tiểu thuyết giống như những cuốn du kí, như sự trưởng thành của một người trẻ tuổi lên đường, và dần dần từng trải với cuộc đời, dù có thể vẫn giữ lại một số nét tốt đẹp hoặc ảo tưởng ban đầu. Rất nhiều cuốn tiểu thuyết ở giai đoạn đầu của Đickinx, trong nguyên bản, nhan đề mở đầu bằng chữ "Cuộc phiêu lưu của..." (The adventures of...) mà lúc dịch ra tiếng nước ngoài, có lúc bị bỏ đi (như truyện về Ôlivơ Tuyxt, Nicôlax Nickơnbi, Matin Zơzlơuyt...).

Điều này cũng dễ hiểu, trước hết do sự thể nghiệm riêng tư của nhà văn. Những cuốn sách ông ham đọc, vào tuổi thiếu niên, ngoài *Đôn Kihôtê* ra là *Những cuộc phiêu lưu của Gin Bla* (Lơxagiơ), *Rôbinxơn Cruxô* (Điphô)... Và cuộc đời ông, rất sớm đã phần nào bị hất ra hè phố. Khi mười bảy tuổi làm nghề phóng viên, ông đã đi trên đường suốt ngày này qua ngày khác. Ngồi trên chiếc xe trạm hai ngựa hoặc bốn ngựa kéo chạy nhanh đến nảy người, ông vẫn ghi chép, dùng áo măng tô rộng để che gió mà viết dưới ánh nến hoặc ngọn đèn lồng...

Từ 1841, là nhà văn nổi tiếng, ông bắt đầu nghề nghiệp của một người "kể chuyện rong" : lúc này Đickinx bắt đầu đọc truyện trước công chúng ở Anh (sau này ông sẽ sang Bắc Mĩ và một số nước châu Âu "xuất bản miệng" tác phẩm của mình). Vốn có tài đóng kịch, hình thức "xuất bản" này của Đickinx cũng được công chúng hoan nghênh.

Giờ đây, từ những năm 40, con đường của Đickinx mở rộng. Năm 1842, ông sang thăm nước Mĩ. Tác phẩm đầu tiên ghi lại những ấn tượng về nước Mĩ không phải là một cuốn tiểu thuyết, mà là một hình thức kí sự, viết hàng ngày dựa trên những lá thư gửi người bạn ông (Jôn Porxtơ), đó là tập *Ghi chép về nước Mĩ* (1842).

Có người giải thích rằng phần đầu của cuốn sách biểu lộ những thiện cảm đối với nước Mĩ là bởi khi mới sang tới nơi, Đickinx được đón tiếp nồng nhiệt. Tới khi người Mĩ biết rằng Đickinx sang là để đòi quyền tác giả một số sách của ông in ở Mĩ, họ chuyển sang thái độ lạnh nhạt, nên ở phần sau ông đâm ra châm biếm nước Mĩ. Một số nhà nghiên cứu khác lại coi chuyện Đickinx đòi tiền nhuận bút là một chuyện không hợp với tác giả của những tác phẩm đầy đạo đức và những kiểu người trong trắng ! Quả nhiên Đickinx là nhà văn nước ngoài đầu tiên đòi quyền tác giả ở Mĩ, song lấy đó để giải thích hoàn toàn sự thay đổi của ông thì cũng hơi đơn giản. Những tác phẩm biểu thị một sự phê phán xã hội sâu xa như vậy không thể chỉ do ý muốn tức thì đáp lại một thái độ nồng nhiệt chuyển thành nguội lạnh của một số người Mĩ nào đó. Còn coi đó là chuyện trái với những lời thuyết giáo của nhà văn thì cũng kì lạ : vì sao mà Đickinx lại phải cao thượng bằng cách để cho các ông chủ nhà xuất bản Mĩ hưởng lợi trên lao động của nhà văn ?

Có điều chắc chắn là Đickinx đã lên đường với một số ảo tưởng về nước Mĩ. Điều này chẳng có gì đáng ngạc nhiên. Nhiều người ở châu Âu thế kỉ ấy đã hình dung nước Mĩ như một thứ xã hội không tưởng được biến thành thực tại, trên mảnh đất hoàn toàn xa lạ ấy, một "Tân thế giới" thật sự đang được xây đắp nên. Ngay cả Xtăngđan và một vài nhân vật chính của ông, cũng đã có lúc loé lên trong đầu ý nghĩ sang nước Mĩ, mặc dù để rồi lại bác bỏ nó ngay. Còn Đickinx thì khi ra đi có nhiều ảo tưởng hơn, ông thú nhận : "Đó không phải là nền cộng hoà mà tôi đi tìm xem. Đó không phải là nền cộng hoà trong trí tưởng tượng của tôi"... "Nền tự do ở Hợp chúng quốc chỉ là tự do mở rộng quyền lực của đồng tiền". Những nhận xét sâu xa ấy, không thể là phút chốc, đồng bóng mà nó phù hợp với toàn bộ con người Đickinx. Cho đến lúc vinh quang đầy đủ, ông vẫn phản ứng trước cảnh "giàu sang xấc xược" bất chấp nỗi đau khổ của muôn vàn con người đang bị cướp đoạt trong bóng tối.

Gần như song song với *Ghi chép về nước Mĩ*, ông nung nấu cuốn *Cuộc đời và những sự biến của Mactin Tradơnuyt* (1843 – 1844). Dù có gây

phản ứng ở một số người bên kia Đại Tây Dương, nhưng nó vẫn lập tức được in ngay ở Mĩ (1844) giống như những tác phẩm trước đây của Đickinx. Câu chuyện rất rậm rạp không chỉ xoay quanh nhân vật Tradơnuyt như nhan đề của nó. Tuy nhiên, kiểu truyện này lại đang ăn khách ở Anh lúc bấy giờ. Và nó kể lại số phận của nhiều người trong một gia đình người Anh, chứ không phải người Mĩ, mà thói ích kỉ và đạo đức giả đã xâu xé họ – hai căn bệnh thật điển hình không phải chỉ cho người Anh, mà là cho xã hội trưởng giả. Bực mình vì người ông giàu có và ích kỉ của mình, Mactin cũng phản ứng lại theo kiểu một đứa cháu ích kỉ. Anh bị ông đuổi đi tới ở nhà người anh em họ là kiến trúc sư Pêcxnif, đây là một mẫu người ích kỉ khác. Những người học trò đến "học nghề" tại nhà "vị kiến trúc sư" mà "người ta không hề biết rõ gì về công trình của ông ta, ngoài cái điều là ông chưa hề xây nên bất cứ một thứ gì", y vừa bòn rút bọn họ một cách trắng trợn, vừa tuôn ra hàng tràng lời lẽ hào nhoáng. Ngay trước mặt đứa con gái của mình, việc nói những lời đẹp đẽ cũng đã trở thành thói quen. Đây là đoạn tả Pêcxnif "con người đạo đức chưa từng thấy" mới ăn xong bữa tối :

"– Những của cải ở dưới cõi trần này mà chúng ta vừa xây dựng đây, ngài Pêcxnif vừa nói vừa đảo mắt quanh bàn khi đã ăn xong, phải kể cả món váng sữa, đường, chè, các món quay, giăm bông...

– và trứng sữa, Saryty nói thêm nho nhỏ.

– và trứng sữa, ngài Pêcxnif nhắc lại, đều có mặt đạo lí của chúng. Hãy xem chúng tới đây ra sao và ra đi như thế nào. Mọi hưởng thụ đều là chuyện phù vân...".

Tất nhiên, sống nhờ nhà một người họ hàng như vậy, thì khi chẳng có lợi, họ tìm cớ tống Mactin ra khỏi nhà ngay. Cùng đường, anh đi sang Mĩ, kiếm sống ở một vùng khẩn địa mang cái tên tượng trưng và mỉa mai : Êđen (có nghĩa là lạc thổ). Nhà văn đã tranh thủ dựng nên chân dung của những gã "Yăngki" như Haniban Sôlôp, tại vùng "đồn điền nó đại diện cho Hợp chúng quốc thu nhỏ lại này". Thô bỉ, khạc nhổ "thành một vòng kì diệu bao quanh cái thùng mà y ngồi", y được những bạn bè coi như "một mẫu mực tuyệt trần về những sản phẩm nguyên chất của đất nước chúng ta" và "ngưỡng mộ bởi lòng trung thành với sự tự do về mặt lí tính". Để chứng minh lòng trung thành ấy, y luôn mang theo trong túi một cặp súng lục, và một cái can cầm tay "cù" người khác lúc cần thiết, bởi lẽ nó gắn lưỡi lê, đã thế y lại còn kèm theo một con dao to tướng. Y thích sống ở những vùng hoang dã hẻo lánh để thực hiện cái thích thú được "cù" mọi người theo kiểu ấy, nhưng vẫn tiến hành ở hết thành phố này đến thành phố khác "một vụ áp phe nào đó, phần lớn là lập ra một tờ báo để rồi y lại bỏ ngay lập tức...", không quên kết thúc các vụ mua bán bằng cách gây gổ, "bằm nát người chủ báo mới bằng đạn,

súng tay hoặc các nhát dao găm, trước khi người đó sở hữu được cơ ngơi của họ"... Đickinx viết tiếp : "Trước mặt người ngoại quốc, y bao giờ cũng thủ vai người thờ phụng tự do, y là một vị thầy cãi nồng nhiệt nhất cho luật Lynsơ và chế độ nô lệ"... Trong cuộc đối thoại với Mac bạn của Mactin, khi anh này tỏ ra không hiểu hết những cung cách man rợ của những vị đại diện của "Tân thế giới" như y, Sôlôp lặp đi lặp lại một câu : "À đó là thói bọn Âu !", không quên kèm theo những hù doạ kiểu Mĩ :

"– Chỉ vừa đây thôi, thưa ngài, y nói, tôi dùng cái này giết chết một gã ở bang Ilinoi.

– Thế à ? Mac đáp chẳng hề lộ mảy may xúc động. Về phía ngài đó thật là một bằng chứng đáng kể về tự do, một hành động thật chủ động.

– Tôi đã giết hắn, thưa ngài, Sôlôp nói tiếp bởi lẽ trong tờ *Cống đèn Xpacxiat*, tờ báo cứ ba tuần lễ lại ra mắt một lần, hắn bảo vệ ý kiến là bọn người Aten cổ đại đã tiến trước phiến Lôcôpnôcô.

– Nó là cái thứ gì thế ? Mac hỏi.

– Bọn Âu chả biết ! Sôlôp nói, tiếp tục bình thản rít thuốc. Thật đúng kiểu bọn Âu".

Chất "bợm nghịch" của cuốn tiểu thuyết này không chỉ nằm ở tình tiết và nhân vật của truyện. Ở Đickinx, có một sức sống dường như khai thác ở một nguồn mạch dân gian. Theo Cazamian, "chủ đề ưa thích (của Đickinx) đó là cuộc sống kéo dài và đổi mới, và nảy sinh từ chính nó" – đó là chất "tiểu thuyết picarexcơ", và cũng là một nét đặc sắc lấy lại từ truyền thống nghệ thuật *cacnavan*, nơi mà nhà lí luận Bakhtin coi như ngọn nguồn của tiểu thuyết.

Những tinh thần lạc quan ấy, trong điều kiện của Đickinx không phải không có nhược điểm.

V – ĐICKINX VÀ "VẦNG HÀO QUANG BAO QUANH, CUỘC SỐNG HÀNG NGÀY CỦA NGƯỜI ANH"

Lời nhận xét của Xtêfan Zvai đã phát hiện chỗ yếu của Đickinx : "Đickinx là vầng hào quang bao quanh cuộc sống hàng ngày của người Anh, ông là ánh hào quang của những vật tầm thường và những người bình dị, khúc ca điền viên của nước Anh". Nhận xét ấy rõ rệt nhất khi soi vào *Tập sách về Nôen*.

Từ 1843, ông bắt tay vào sáng tác *Tập sách về Nôen* (gồm năm truyện vừa đăng rải rác từ 1843 đến 1852 thì in thành tập).

Không riêng gì trong truyện đầu tiên *Khúc ca Nôen* mà cả những truyện như *Con dế bên lò sưởi*(1), Đickinx cũng kết cấu như những khúc ca : hoặc là tiếng chuông đồng hồ đổ vào đêm giao thừa, hoặc là tiếng dế kêu ri rỉ ở góc nhà, những yếu tố này trở đi trở lại như một âm hưởng chủ đạo (leitmotiv) của" tinh thần Nôen" lan toả trong năm câu chuyện riêng rẽ : lòng nhân hậu, khoan thứ. Nếu ở một số tiểu thuyết khác của Đickinx, người ta đã chê trách sự biến chuyển đôi khi đột ngột và giả tạo của nhân vật (như Mactin trong *Mactin Sozlouyt*) thì hiện tượng này cũng thể hiện rõ ở đây, qua những nhân vật như Xcrugiơ trong *Khúc ca Nôen*.

"Khúc ca thứ nhất" đặt Xcrugiơ đối mặt với bóng ma Jacôp Macly, người cùng đứng tên hãng buôn, nay dù đã chết, vẫn còn lại cái tên "hãng Xcrugiơ và Macly". Lúc này, Xcrugiơ đã là một kẻ "rắn và sắc như hòn đá lửa mà không bao giờ bất kì một thứ thép nào có thể làm loé lên được một tia sáng ân phước, ông là người cô độc, tâm ngẩm và đóng kín như một con sò. Cái lạnh lẽo từ bên trong làm giá băng những nét già nua của ông ta."... Và ông toả lạnh trong văn phòng hãng buôn, nơi người làm công cho ông ta đang run lên vì rét. Đứa cháu duy nhất đến mời chú đến dự lễ Nôen bị coi là "gã dở dẩn". Trên đường về nhà Xcrugiơ, đường phố ngập sương mù và giá buốt.

Zvai đã nhận xét : "Ở Đickinx, ngay cả những gã đốn mạt cũng không thật sự vô đạo đức". Đúng vậy, bóng ma của Macly khi xuất hiện, cũng không thể nào hoàn toàn đáng sợ và khủng khiếp, trước hết là đối với Xcrugiơ, người bạn cũ của y. Chẳng những ở đây ta thấy giọng "uy mua" của người kể chuyện, mà đôi khi của cả Xcrugiơ. Đây là cảnh đối thoại giữa đôi bạn cũ :

"– Anh hẳn đã đi qua nhiều xứ sở trong bảy năm qua, Xcrugiơ nói.

Nghe thấy vậy, bóng ma rú lên một tiếng và khiến sợi dây xiềng kêu loảng xoảng ầm ĩ khủng khiếp trong cảnh yên lặng giá lạnh của ban đêm đến nỗi cảnh sát có thể đủ lí do để lập biên bản đối với y về tội gây lộn xộn giữa đêm hôm khuya khoắt...

... Xcrugiơ, hoảng hốt vì nghe bóng ma cứ diễn thuyết theo cái giọng ấy, cả người run lên bần bật.

– Hãy nghe tôi nói đây, bóng ma hét lên. Tôi chỉ có được mấy phút nữa.

– Tôi nghe anh, Xcrugiơ nói, nhưng hãy nương nhẹ tôi với. Đừng có giở giọng hoa mĩ quá như vậy, Jacôp, tôi van anh !...".

---

(1) Cũng có thể dịch là *Con dế trong tổ ấm gia đình*.

Tất nhiên "uy mua" là cái duyên thầm của Đickinx. Nhưng trong khung cảnh này, nó phù hợp với cái nhìn độ lượng của Đickinx. "Nước Anh của nữ hoàng Victôria đã ngăn trở Đickinx khiến ông không thể viết loại tiểu thuyết hoàn toàn bi thảm". Xtêfan Zvai cho rằng Đickinx đã bị thời đại quật ngã, giống như Gơlivơ ở xứ Liliput bị ràng buộc bởi muôn vàn sợi dây li ti. Chính "cái thói dối trá kiểu Anh" thời ấy của lớp người đang chi phối thị hiếu văn học, khiến Đickinx trong khi lên án nó, vẫn không thoát được việc sử dụng "hành động của tiểu thuyết để minh hoạ cho những châm ngôn của đạo lí hiện hành". Có lẽ đó là một trong những lí do khiến Ran Fôcx cho rằng "Đickinx không thể đạt được tới tầm vóc của Tônxtôi" và "chúng ta luôn luôn thấy rằng nhân vật của Đickinx thiếu một cái gì đó".

Quả vậy, chỉ cần bóng ma của người chung vốn xưa kia với mình trở lại, nêu một tấm gương "bị cắn rứt không ngừng vì hối hận", để rồi diễn ra trước mắt Xcrugiơ ba sự "hiển hiện" – bóng ma của những Nôen quá khứ, bóng ma của Nôen hiện tại, bóng ma của Nôen tương lai (khúc ca thứ hai, thứ ba, thứ tư) – cũng đủ khiến cho Xcrugiơ hoàn toàn tỉnh ngộ, để dẫn đến một "chương kết" có hậu : Xcrugiơ, trong khi bay về quá khứ, đã nhìn thấy cậu bé mồ côi khốn khổ là mình xưa kia, tình yêu thương của người em gái duy nhất đã chết yểu (và để lại đứa con trai vừa đến thăm Xcrugiơ), rồi sự phản bội của anh đối với người yêu khi đã thoát khỏi cảnh nghèo... khi bay qua hiện tại, Xcrugiơ trông thấy cảnh nghèo nàn nhưng vui nhộn của những người thợ mỏ, cảnh đứa cháu trai ăn tết Nôen, vui vẻ bên bạn bè, nhưng vẫn nâng cốc cầu phúc cho ông cậu bạc bẽo của mình, cảnh gia đình người làm công ở hãng ông ta nghèo khổ nheo nhóc nhưng ấm cúng... Bay về tương lai, Xcrugiơ nhìn thấy cái chết của một kẻ không ai thương xót, và khi thấy trên nấm mồ tấm bia khắc chính tên mình, Xcrugiơ hốt hoảng hứa là sẽ thay đổi cách sống, chỉ xin được "xoá cái tên ghi trên tấm bia đá" !... Tỉnh giấc mơ, Xcrugiơ đón mừng Nôen một cách khác hẳn : ông đem lại niềm vui cho mỗi người gặp trên đường đi, gửi một con gà tây to tướng[1] cho gia đình người nhân viên nghèo của mình rồi đến dự lễ Nôen cùng đứa cháu trong sự ngạc nhiên và hân hoan của mọi người.

Dù *Tập sách về Nôen* được in đi in lại ở Mĩ dưới nhiều kiểu đến nỗi khó xác định hết những lần xuất bản thứ nhất, nhưng ngay khi xuất hiện, một tờ báo như tờ *Tạp chí Taixt Edinbuôc* cũng đã thấy được một số nét giả tạo trong một số truyện như *Chiến đấu vì cuộc sống*, mà giới văn chương cho rằng còn kém cả truyện *Khúc ca Nôen*[2]. Bởi vậy hình

---

(1) Bên phương Tây, con gà tây là một trong những món ăn không thể thiếu được đêm Nôen.

(2) Theo Maicơn và Môly Hacuyen – *Từ điển Đickinx*, Future Publications limited – Luân Đôn, 1976, tr. 34.

thức kì ảo ở đây, nhiều chỗ, như một sự bất lực trong hư cấu, như một nét tương đương của ảo tưởng, của một luân lí giả tạo, hơn là một sáng tạo nghệ thuật.

Và chăng, Đickinx cũng chẳng thể nào hoàn toàn thể hiện Xcrugiơ như "một gã hoàn toàn vô đạo đức" được. Một cuốn phim gần đây nhất năm 1985, dựng lại *Khúc ca Nôen* ở phương Tây, đã biểu hiện Xcrugiơ như một phân thân của Đickinx. Điều này có căn cứ phần nào : trong tác phẩm, quá khứ nghèo khổ của Xcrugiơ tái hiện một phần Đickinx thuở hàn vi, ngoài cuộc đời bên cạnh hành động sáng tạo và những hành vi từ thiện, Đickinx cũng đồng thời là một nhà áp phe có khả năng.

VI - TIỂU THUYẾT CỦA CHẤT THƠ, HỒI ỨC VÀ SÁNG TẠO

Từ 1845, Đickinx mở rộng giao tiếp, đi đây đi đó, thuê hẳn lâu đài ở Giên, từ Italia qua Thuỵ Sĩ, Bỉ, Pháp (nơi có lúc ông thuê cả một ngôi nhà của một vị hầu tước), gặp gỡ với những ngôi sao của văn đàn thời bấy giờ : Đuyma, Huygô, Bôđơle, rồi Lamactin, Giorgiơ Xăng... những con người này đều được ông để lại qua thư từ và ghi chép những bức chân dung sinh động, hóm hỉnh. Sang Pari lại vào năm 1855, Đickinx càng được hoan nghênh hơn lần trước. Tuy thế, khi Emin đơ Giracđanh – nhà báo cơ hội – do muốn tỏ lòng ngưỡng mộ Đickinx, y đã tổ chức tiệc tại nhà, ông ghi lại cảm giác về bữa tiệc phô bày những thứ đồ vàng bạc pha lê hiếm quý, sự sang trọng và trang nhã ngoài trí tưởng tượng, những món ăn mà Đickinx nhẩm tính số tiền khủng khiếp chi ra cho từng đĩa rồi bằng những lẵng hoa phương Đông, rượu mạnh chôn dưới đất hàng trăm năm, món quà gửi từ một vùng châu Á tới mà trọng lượng trả bằng vàng vùng Caliphornia, xì gà "ăn cắp được từ hậu cung của một vị vua Thổ Nhĩ Kì nào đó", chanh tươi từ Angiê mới chở tới ngày hôm qua, chè Trung Quốc bay lên thành từng làn khói xanh do một vị quan lớn Trung Quốc gửi tặng, bánh "plum-putđinh" kiểu Anh to đến nỗi ngay Đickinx "người Anh của nước Anh" chính cống cũng chưa bao giờ được thấy. Đến bữa ăn tối thứ hai, trước "vẻ choáng lộn và xấc xược càng tăng thêm trong cảnh xa hoa", Đickinx viết : "Tất cả sự ngồn ngộn phô bày ra đó khiến tôi buồn, rất buồn dù chẳng muốn thế... tôi nghĩ tới nguồn gốc của bao của cải chiếm hữu được mau lẹ đến như vậy và, như trong một giấc mơ, tôi nhìn thấy bao mái đầu tuyệt vọng của những kẻ khốn nạn ngây ngô mà vàng bạc ở nơi này đã tước đoạt khỏi tay họ do đủ mọi hình thức của luật pháp quy định"...

Một thời kì chín muồi của tài năng mở ra với cuốn *Đômby và con trai* (1846 – 1848). Dường như cuốn sách vẫn tiếp nối những vấn đề đạo đức, nhưng trên thực tế, cũng như ở *Mactin Tradonuyt*, nó mở rộng ra những vấn đề của xã hội hiện đại : thói kiêu ngạo của Đômby chẳng phải chỉ là đối tượng phê phán duy nhất mà ở đây là cả những mối liên hệ gia đình và xã hội ở môi trường kinh doanh. Sự xuất hiện của đường xe lửa trong cuốn này được coi như một bước ngoặt đối với Đickinx, "nhà văn tiền công nghiệp", và cả đối với lịch sử tiểu thuyết nữa. Tuy nhiên nếu trong suốt cuộc đời mình, mỗi nhà văn dường như chỉ viết một cuốn sách, thì đối với Đickinx, "cuốn sách của tôi", "cuốn tôi yêu quý nhất" "đứa con cưng của tôi"... – theo lời ông – chính là *Đêvit Côpơfin*.

Cũng như nhiều cuốn truyện khác của Đickinx, cuốn này ở nguyên bản tiếng Anh có một cái tên dài hơn : *Truyện về cuộc đời của Đêvit Côpơfin* (1849 – 1850). Theo thứ tự thời gian, nếu tính số tiểu thuyết, đây là cuốn thứ tám của Đickinx.

Nhìn một cách tổng quát, *Đêvit Côpơfin* là sự phát triển những nét đặc sắc của tiểu thuyết Đickinx đã xuất hiện từ trước. Có thể tìm thấy ở đây dạng tiểu thuyết về sự bước vào đời và trưởng thành của nhân vật chính – một con người trẻ tuổi. Rồi sơ đồ cốt truyện và nhân vật kiểu mêlôđram : ba nhân vật (và tác tố) chủ yếu, tất nhiên được mở rộng – trong đó hình tượng người bình dân dù có thể thuộc cả hai tuyến (Nạn nhân và Kẻ hung bạo) như Uria Hip và Litimơ, nhưng hầu hết là thuộc tuyến nhân vật chính diện (Nạn nhân và Vị cứu tinh), những tình huống li kì, giọng văn bi thiết và một kết thúc có hậu v.v... Chất uy mua và châm biếm đan cài với chất thơ và chất trữ tình cũng là nét duyên dáng đặc biệt tìm thấy lại ở đây. Ta tìm thấy chất grôtexcơ ở hình tượng kiểu cô lùn Maosơ. Tất nhiên, bên cạnh đó là những nhược điểm cố hữu : một vài tình tiết được xếp đặt hơi giả tạo, những đoạn kéo dài, lan man (nó chẳng phải là nhược điểm của riêng Đickinx mà của nhiều nhà tiểu thuyết thời ấy). Còn yếu tố tự truyện ở đây phát triển tới mức dường như nhà văn đã ám chỉ nó ngay từ câu mở đầu : "Tôi có trở thành nhân vật chính của đời tôi hay không (...) những trang sách này sẽ có nhiệm vụ nói rõ điều đó". Quả thực dường như nhà văn là nhân vật chính của cuốn tiểu thuyết này.

Tuy nhiên, ngay ở cuốn tiểu thuyết này, người ta vẫn rút ra được kinh nghiệm thường thấy khi đọc tiểu thuyết : chẳng nên bao giờ hoàn toàn phủ nhận hoặc ngược lại, hoàn toàn chỉ nhìn thấy những nét tự truyện của tác giả. Chỉ cần đối chiếu một vài tình tiết, nhân vật, được xác nhận là tia phản chiếu của cuộc đời thực, chúng đã là một tổng hợp chất liệu – có nghĩa là một hư cấu. Trong Đôria không chỉ có mối tình đầu đã chết yểu với sự lỗi hẹn của Maria Bicnen, có gương mặt lí tưởng hoá của Mery Hôgơt, cô em vợ đã chết từ 1837, mà lại còn cả một số nỗi thất

vọng trong cuộc sống riêng tư với chính vợ ông là Ketơrin Hôgơt (mà ông sẽ li dị vào năm 1858), dù trong cuộc đời thực thì sự thất vọng ấy diễn ra trần trụi và thô thiển hơn nhiều... Acnet không hoàn toàn là Giorgina Hôgơt[1], rõ rệt nhất là Đickinx không hoàn toàn là Đêvit Côpơfin.

Và nếu chỉ lặp lại một số nét đặc sắc đã kể trên của tiểu thuyết do ông viết trước đó, thì *Đêvit Côpơfin* chỉ có thể sánh ngang tầm với chúng. Thế nhưng, ở đây, sự phát triển của tài năng đã mang đến những chất lượng mới. Đó là một cuốn tiểu thuyết có nhiều trang rất hiện thực, mà đồng thời lại vừa giàu chất thơ.

Hiện thực đến tàn nhẫn, mà cũng xúc động rất hồn nhiên, bởi một phần quan trọng – nếu không phải là phần thành công nhất – của cuốn truyện, là để dành cho số phận nhỏ nhoi và tội nghiệp của một đứa bé "chưa ra đời, đã là đứa trẻ không cha" và sớm bị rút khỏi cánh tay âu yếm của người mẹ – cũng ngây thơ chẳng khác gì đứa trẻ – để rồi chẳng bao lâu, bị tách rời vĩnh viễn bởi cái chết mà chẳng hề được nhìn thấy gương mặt người thân yêu lần cuối.

"Tôi sinh ra vào ngày thứ sáu, lúc mười hai giờ đêm"... không phải đứa trẻ nào, độc giả nào cũng sinh ra với vận rủi báo hiệu ngay từ đầu như Đavit, nhưng mỗi một con người từ những kỉ niệm ấu thơ của mình, từ niềm khao khát bảo vệ những gì yếu đuối thơ dại, đều đồng cảm với nhân vật, ngay từ mở đầu trang sách. Hình tượng đứa trẻ vừa chất chứa cả một thế giới đầy chất thơ, nhưng đặt số phận của nhân vật bé bỏng ấy giữa lòng bàn tay của những con người lấy việc hành hạ trẻ con làm sự bận rộn và lấp kín cuộc sống kì quái của họ – như Mơcxtôn và chị của y – hình tượng đứa trẻ còn mang ý nghĩa phủ nhận xã hội... Đó là một môtip mà những nhà lãng mạn như Huygô đã sử dụng, bởi thế, ở tác phẩm này của Đickinx người ta thường thấy phảng phất những dấu vết của chủ nghĩa lãng mạn. Và chăng, ở ý nghĩa phủ nhận xã hội, thật cũng khó tách rời lãng mạn và hiện thực : đó cũng là một mảnh đất chung làm nảy sinh hai trào lưu, mà cho đến giữa thế kỉ, thì bản thân sự phát triển của chúng cũng đã có ảnh hưởng qua lại và thâm nhập lẫn nhau.

Chất thơ của tác phẩm còn thấm đượm do nhiều trang sách tắm trong ánh sáng của hồi ức, của kỉ niệm với một nhân vật chính vẫn đang còn rất trẻ. Truyện được kể ở ngôi thứ nhất – điểm nhìn này khiến nhà văn trùng hợp được phần nào người kể chuyện và nhân vật chính. Và khi một người xưng "tôi" xuất hiện trên trang sách, thì hậu quả tất yếu, là một người thứ hai, người độc giả, ngôi thứ hai của câu chuyện, luôn tiềm ẩn, với tư cách là đối tượng mà lời phát ngôn trong truyện đang hướng

(1) Một cô em khác nữa của vợ ông.

tới. Bởi thế, điểm nhìn này, bề ngoài của một người, của "tôi", nhưng lại luôn di động rất tự nhiên, từ người kể chuyện đến nhân vật, đến độc giả, làm tăng thêm tính chất trữ tình cho cuốn sách, nói với tâm tình con người. Điểm nhìn ấy không giới hạn, đóng đinh tại chỗ con người xưng "tôi", mà vẫn có thể di động cả trong thời gian và không gian. Thời điểm của truyện kể cho phép nhân vật nói đến thời thơ ấu ở dạng hồi ức, và hiện tại thuần tuý, song vẫn có thể nói tới quá khứ dưới dạng như một tương lai, đó là điều mà chỉ ngôn từ kể chuyện mới có thể thực hiện được. Đây là đoạn viết sau cảnh Đêvit về dự cuộc chôn cất người mẹ tội nghiệp của mình : "Tất cả những việc ấy, tôi nhớ rõ như vừa xảy ra hôm qua : những biến cố gần hơn đã trôi đi đến cái bờ biển mà một ngày kia tất cả những cái gì quên đi đều sẽ xuất hiện lại. Riêng biến cố này vẫn trơ trơ như một tảng đá lớn giữa đại dương". Hoặc đoạn nhớ lại cảnh bé Emily, cô bạn nhỏ, "người yêu" thời thơ ấu của cậu bé ở ngoài bờ biển : "Cô liền bỏ tôi, chạy dọc trên một phiến gỗ lối ra ở chỗ chúng tôi đang đứng, lơ lửng một quãng cao trên vực nước và không có gì để bấu víu. Hình ảnh này in sâu vào kí ức tôi, nếu tôi là một hoạ sĩ giỏi chắc chắn bây giờ tôi cũng vẽ lại được cảnh đó giống y như hôm ấy, bé Emily đang lao mình ra phía trước, vào cõi chết (tôi nghĩ thế) mắt đăm đăm nhìn ra ngoài khơi, với cái nhìn tôi không bao giờ quên được.

Bóng người mảnh dẻ, nhẹ nhàng, táo bạo, nhanh nhẹn ấy quay lại và bình yên về chỗ tôi đứng. Tôi bật buồn cười về chỗ tôi đã hoảng sợ và kêu to lên một tiếng (kêu thế chỉ vô ích vì gần đấy chẳng có ai). Sau này khi đã lớn, tôi đã nhiều lần nghĩ thầm : phải chăng trong cái hành động liều lĩnh đột ngột của tuổi thơ, trong cái nhìn dài dại, xa xăm của cô, đã có một cái gì huyền bí lôi cuốn cô một cách phũ phàng vào cảnh hiểm nguy ? Phải chăng người cha cô đã chết xui cô làm thế để cho số phận cô có thể kết liễu trong ngày hôm ấy ? Sau này, có một lần tôi đã tự hỏi : Nếu lúc đó cuộc đời sau này của cô hiện ra trước mắt tôi và hiện ra rõ rệt để cho một đứa trẻ có thể hiểu nó toàn vẹn và nếu sự sống của cô chỉ lệ thuộc vào một cử động của tay tôi, thì tôi có nên giơ tay ra để cứu cô không ? Sau này có một lần v.v..."(1).

Lối truyện kể hồi tưởng (mà thuật ngữ hiện nay có nhiều lối gọi khác nhau : *flashback* – theo lối thông thường hoặc *analepse* – theo lối gọi của nhà nghiên cứu (Giơnet) xen lẫn với những đoạn phóng ra phía trước (*prolepse* – thuật ngữ của Giơnet) kết hợp với sự trùng hợp điểm nhìn nội tâm của nhân vật với nội tâm của người kể chuyện, chẳng những mang lại cho câu chuyện một không khí trữ tình, mà có lẽ chính vì những

(1) Những đoạn trích trong *Đêvit Côpơfin* chúng tôi đều lấy ở bản dịch của Nhữ Thành, Văn học.

đoạn ấy, những nhà nghiên cứu như U.C. Booth, khi nói về "thi pháp của truyện kể", đã nhắc đến độc thoại nội tâm của Đickinx[1].

Tất nhiên, truyện kể ở ngôi thứ nhất, chẳng phải là một nét nghệ thuật mới mẻ, và không phải tự nó là một thành công. Trong cuốn truyện viết sau này là *Ngôi nhà lạnh*, khi đặt người kể ở ngôi thứ nhất là một nhà nữ đạo đức thuyết lí thì đây lại là một tổn thất đối với câu chuyện. Giá trị của phương tiện nghệ thuật này ở đây, chính là do nó diễn đạt một thế giới nội tâm nhạy cảm, phong phú hồn nhiên của một đứa bé, và đứa bé ấy khi đã lớn, vẫn giữ lại trong trái tim đã bị thương tổn vì bao nhiêu sự độc ác của cuộc đời một niềm tin yêu và khát khao những gì tốt đẹp, tươi vui ở con người, đứa bé ấy khi trở thành người lớn, vẫn mãi mãi là một bông hoa "daisy". Bởi thế, những chương mở đầu có thể rất ít tình tiết so với đoạn sau, dường như lại nói với độc giả hiện đại nhiều hơn, bởi chúng đi sâu vào thế giới nội tâm hơn, trong khi toàn bộ cuốn truyện vẫn thiên về những cuộc phiêu lưu ngoài cuộc đời hơn là cuộc phiêu lưu trong tâm tưởng.

Về mặt hình tượng nhân vật, bước tiến của Đickinx ở tác phẩm này là ông đã xây dựng được những nhân vật phức tạp hơn về mặt tâm lí. Trong một cuốn truyện hàng thu hút độc giả vào loại nhiều nhất trước đó, là *Truyện Picuych*, nhân vật Picuych tuy đã được thể hiện ở hai mặt có phần đối lập trong tính cách, song sự đối lập ấy vẫn bị thể hiện như một sơ đồ. Với những nhân vật như Emily, Xtiêcfork, ông Micôbơ, Rôza Đactơn, phu nhân Xtiêcfork (mẹ của Jêm Xtiêcfork), cô Maosơ và cả Đêvit Côpơfin nữa, chúng ta đã thấy xuất hiện một kiểu nhân vật không hoàn toàn đơn giản, nguyên phiến, mà đã có những mâu thuẫn nội tâm, nó là dấu hiệu của một cái nhìn hiện thực chủ nghĩa vào sâu trong tính cách con người, nó là một bước tách xa với nghệ thuật lí tưởng hoá, tuyệt đối hoá theo kiểu lãng mạn chủ nghĩa ít nhiều vẫn tồn tại ở Đickinx. Emily là cô gái lớn lên giữa biển cả và những người lao động, nhưng sự tiếp xúc ít nhiều với môi trường cao sang hơn điều kiện sống của mình, sắc đẹp của cô, lề thói "tiểu thư" mà chính những con người đơn giản như cha nuôi và người chồng chưa cưới của cô nuôi dưỡng một phần nào, đã khiến cô khát khao ngoi lên cuộc sống của những đẳng cấp trên, ngay từ trước lúc gặp Xtiêcfork. Bởi thế, cô bị sức thu hút của Xtiêcfork, dù bí ẩn, bất ngờ đối với người trong truyện, nhưng lại là điều hoàn toàn hợp với quy luật của tính cách nhân vật. Tính cách của Micôbơ, thật ngộ nghĩnh, vừa đáng thương vừa đáng trách, nhưng con người dễ thương ngay cả trong sự phù phiếm và vô trách nhiệm ấy vẫn hoàn toàn gần sự thật, là sản phẩm và đồng thời là nạn nhân của môi trường đã sản sinh

---

(1) U.C. Booth "*Khoảng cách và điểm nhìn*" trong *Thi pháp truyện kể*, NXB Senib, Pari 1977, tr. 86.

ra ông ta. Rôza Đactơn, phu nhân Xtiêcfork là những người ích kỉ và tàn nhẫn bởi thế, ngay khi họ tưởng rằng có thể sống hết mình vì một kẻ nào đó – cụ thể ở đây là Jêm Xtiêcfork – thì tình thương yêu của họ chẳng những cầm tù họ, tiêu diệt tình cảm của họ đối với những người khác, mà ngay với đối tượng của tình yêu, họ cũng chẳng thể mang lại một ân phước gì, nếu không phải là tai hoạ. Còn Đêvit Côpơfin, con người tưởng như được trời phú cho sự nhạy cảm, dễ phân biệt tốt, xấu, thì Đickinx cũng không tắm anh hoàn toàn trong hào quang ; anh cũng có những chỗ yếu của anh, ngay ở chỗ mạnh nhất, là tình cảm. Khi là đứa bé đã thể nghiệm sự tàn nhẫn của cuộc đời, nhận được tin mẹ chết, tuy mất đi người thương yêu và máu mủ độc nhất lúc bấy giờ, người kể chuyện vẫn kể lại rất thành thực : "Nếu xưa nay có một đứa trẻ đau khổ thành thực, thì đứa đó là tôi. Tuy vậy, tôi còn nhớ rằng chiều hôm ấy khi bọn học sinh đều đến lớp, còn tôi vẫn đi dạo chơi ở ngoài sân, cái vẻ quan trọng này làm cho tôi thoả mãn"... Đó là một nét rất tự nhiên, rất hợp lí có thể xuất hiện ở tâm lí một đứa trẻ như vậy, bởi thế, chúng ta vẫn tin tưởng chú khi chú nói đến cái tang đó như một sự kiện đen tối đến mức chú cảm thấy tuổi ấu thơ của chú đã vĩnh viễn chôn chặt cùng cái chết của người mẹ, chẳng khác gì đứa em nhỏ của Đêvit chết lúc lọt lòng nằm bên mẹ : "Bà mẹ nằm dưới mộ là bà mẹ của thời thơ ấu của tôi. Đứa bé người đang bế chính là tôi ngày xưa đã từng nằm yên lặng trong lòng người, vĩnh viễn không bao giờ lên tiếng"... Rồi chàng trai mới lớn, với tất cả sự trong trắng vô tư trong (những) mối tình đầu của mình, cũng chỉ có thể hình dung hạnh phúc khi sẽ được cô Lackinx yêu dưới dạng như thế này : "Tôi tưởng tượng ngày hôm sau ông Lackinx đến thăm tôi và nói " : "Anh Côpơfin em nó đã nói thật tất cả với tôi rồi. Anh trẻ nhưng không hề gì. Đây là hai vạn bảng. Chúc anh hạnh phúc". Hoặc sự mù quáng trong tình bạn của Đêvit đối với Xtiêcfork dù đáng trách, nhưng hoàn toàn hợp với quy luật nội tại của nhân vật. Anh không thể nào sáng suốt như Acnet hoặc độc giả đối với Xtiêcfork. Và phải chăng, trong cái nhìn độ lượng và âu yếm của Đêvit đối với Xtiêcfork, có niềm tin, nét lạc quan của tuổi trẻ, nó vẫn là phẩm chất mà mỗi con người khi già đi vẫn khát khao giữ lại. Nét đẹp đẽ ấy của tâm hồn không bị Đickinx thuyết lí, giảng giải – như ở một số trường hợp khác – mà nhiều khi được thấm sâu trong hình tượng giàu chất thơ bởi nó trở đi trở lại, bện chặt với tình bạn thời thơ ấu. Ví dụ như đoạn tả Đêvit nhìn thấy bạn lần cuối cùng, khi anh là một xác chết bị biển đánh dạt vào bờ : "Nhưng ông (một người đánh cá) đưa tôi ra bờ biển và ở ngay nơi tôi và Emily vẫn lượm những con sò từ khi chúng tôi còn là những đứa trẻ, ở nơi một vài mảnh vụn của chiếc tàu cũ kĩ đêm qua lật đổ bị đánh tạt vào... ở giữa những cảnh hoang tàn của cái gia đình mà anh ta đã tàn phá... tôi thấy Xtiêcfork, nằm gối đầu lên cánh tay như bao lần tôi thấy anh ngủ trong trường".

Chính nhờ những nét phát triển trên đây của nghệ thuật Đickinx mà ở tác phẩm này, về mặt ngôn ngữ của nhân vật, ông đã khắc phục được một nhược điểm một số nhà phê bình thường chê trách : họ cho rằng các nhân vật nói năng giống như nhà văn "lấy giọng mũi", để thủ vai các nhân vật của mình. Trong *Đêvit Côpofin*, một số nhân vật do có ngôn ngữ hành động và sắc thái riêng của mình, mà có được "khu vực riêng của nhân vật". Tính cách của Rôza Đactơn được gợi lên ngay khi cô chưa để lộ mặt, qua lối nói lễ phép nhưng loanh quanh, vòng vèo, với những câu hỏi và câu tán thán bỏ lỡ dở chừng, qua đó để lộ không phải là sự nghi ngại hoặc thán phục, hoàn toàn ngược lại, cô "cứ dùng lối bóng gió như vậy để chuồi những ý nghĩ riêng vào tất cả mọi vấn đề và chống lại những ý kiến mà cô không tán thành" cho đến khi bộc lộ hoàn toàn tính cách tàn nhẫn và "ngọn lửa rạo rực cháy trong lòng" của cô. Những lá thư của Micôbơ viết cho Đêvit, từ lối khoa trương, trích dẫn thi ca sáo mòn, đến lối viết những dòng cuối theo kiểu leo thang, chỉ tự chúng, đã đủ mẫu mực cho kiểu tính cách phù phiếm ba hoa ấy.

Trong *Đêvit Côpofin* theo Ivasiêva, Đickinx đã xây dựng được những nhân vật ngộ nghĩnh, "kiểu người gàn dở" đã từng xuất hiện ở một số tiểu thuyết trước đây (trong *Nicôlax Nickơnbi,* đó là Niuman Nuc, trong *Đômby và con*, đó là Cơntơn). Ở *Đêvit Côpofin*, đó là bà cô Bexy Trôtut và ông Đick. Kiểu nhân vật này không chỉ có ý nghĩa như những ngoại lệ, mà còn một phần nào có ý nghĩa xã hội. Bexy Trôtut, với những thói ngông của bà biểu thị ý muốn vượt ra những thủ tục quy tắc sống của môi trường trưởng giả một phần nào. Dù khác xa với những nhân vật sau này của Lep Tônxtôi, Greem Grin, nhân vật này vẫn khiến ta liên tưởng tới bà cô của Tachiana trong *Chiến tranh và hoà bình* và người dì (và rút cục là mẹ) của nhân vật chính trong *Những chuyến du lịch với bà dì*.

Đó là chưa kể những cảnh ngộ, tình huống đặc biệt, đôi khi cũng có ý nghĩa điển hình. Sự phát triển tính cách của đứa trẻ trong chuyện rõ rệt bị chi phối bởi những quan niệm giáo dục của gia đình, xã hội trưởng giả. Trong trường học của Đêvit, từ lúc thơ dại, những đứa bé học ở trường của ông Crickin đã phải chịu sự phân biệt đối xử như ngoài xã hội, đối với người giàu và kẻ nghèo. Và chẳng phải ngẫu nhiên mà vị Hiệu trưởng ấy, cuối tác phẩm lại trở thành "ông chủ tuyệt đối" của một nhà tù.

Toàn bộ câu chuyện – dù địa điểm luôn di chuyển – luôn tắm trong phong vị tươi mát, rộng lớn, có khi dữ dội của biển cả. Đó cũng là nét hấp dẫn riêng của câu chuyện, mà quê hương xứ sở của Đickinx chắc chắn đã góp phần mang lại hương vị ấy.

VII - NHỮNG TÌM TÒI VÀ PHÁT HIỆN CUỐI CÙNG UY MUA VÀ CHÂM BIẾM

Sau 1850, Đickinx vẫn mở rộng những tìm tòi trên lĩnh vực tiểu thuyết. So với một vài tiểu thuyết trước đó, thì ở thời kì này cuốn *Ngôi nhà lạnh* (1852 - 1853) xuất hiện những âm hưởng, những màu sắc tối tăm hơn. Đối tượng phê phán của cuốn này rất rõ rệt : đó là công lí của nước Anh. Trong câu chuyện có một vụ án không đầu không cuối, chẳng ai hiểu rõ nguồn gốc do đâu, và chỉ chấm dứt khi toà phát hiện ra rằng cái gia tài tranh chấp rút cục đã bị những phí tổn về kiện tụng ngốn hết. Nhưng câu chuyện vẫn chưa chấm dứt do những phát hiện về đứa con hoang của một phu nhân, về một vụ án khác, trước khi dẫn đến một kết thúc có hậu. Về hình thức cuốn này cũng thuộc loại rậm rạp, nhiều bình diện. Rất hiện thực trong sự tái hiện những mâu thuẫn thực tế xã hội Anh, cuốn hút nhiều tầng lớp giai cấp khác nhau vào câu chuyện, trong khi để thể hiện chủ đề, nhà văn lại phát triển việc sử dụng nghệ thuật tượng trưng : Sương mù của *Ngôi nhà lạnh*, cáu ghét của thành phố Than trong *Thời gian khổ*, chuột, tội ác, sự thối rữa trong *Những mơ ước lớn lao* v.v...

Cuốn tiểu thuyết xã hội đáng chú ý thời kì này là *Thời gian khổ* (1854). Về mặt đề tài, đây là tác phẩm đã đề cập đến vấn đề thợ thuyền và tư bản. Tuy nhiên nhìn toàn bộ, cuốn tiểu thuyết thuộc loại nhiều chủ đề, chứ không chỉ giới hạn trong vấn đề xung đột giữa công nhân và tư bản.

Vấn đề sự trưởng thành của đứa trẻ, của những nhân vật còn rất trẻ, được đề cập tiếp tục ở đây, và gắn liền với nó là những vấn đề thuộc về giáo dục gia đình và nhà trường. Ta tìm thấy lại những vấn đề thời sự bấy giờ, qua ngòi bút châm biếm hóm hỉnh, nhẹ nhàng ở những trang đầu, và sâu cay chua xót ở phần sau. Bởi vì khi những triết lí thực dụng của các nhà kinh tế học đương thời được Tômax Gratgrai vận dụng một cách cứng nhắc vào việc giáo dục ngay cả con cái mình, thì hậu quả thực tế của nó bi đát hơn nhiều, so với những lời lẽ ba hoa của ông ta về "những sự việc, chỉ những sự việc mà thôi", hoặc so với khi ông ta bước vào lớp, gọi những em học sinh chỉ bằng con số, mà nhất thiết không quan tâm tới tên họ chúng.

Trong khi biểu hiện tình cảm với những người lao động nghèo khổ - ở đây là anh công nhân Xtiphơn Blackpun, Đickinx ít sa vào chỗ lí tưởng hoá anh ta, như ông thường làm khi xây dựng nhân vật chính diện. Khi thể hiện anh chứa chan lòng trung hậu - như một phẩm chất bẩm sinh - và những người cùng giai cấp của anh như những người sẵn sàng cứu

giúp lẫn nhau trong hoạn nạn, tuy tất cả bọn họ đều chưa phải là những người giác ngộ, sáng suốt trong đấu tranh xã hội, thì điều đó không phải là hoàn toàn không có cơ sở trong thực tế khách quan. Xtiphơn không chịu tham gia đình công, vì đã hứa làm vậy với người anh yêu là Râysơn và đã bị bạn bè tẩy chay. Người lãnh đạo công nhân bấy giờ, Xlêcbritgiơ được mô tả như một gã đầu trò cơ hội. Tuy nhiên, khi lão chủ tư bản Baođơby gọi Xtiphơn đến nhà, mớm cho anh mạt sát phong trào công nhân trước mặt một vị quý tộc thuộc nghị viện từ Luân Đôn tới, thì Xtiphơn, con người kém giác ngộ ấy vẫn nói lên sự thật rất đơn giản, mà chẳng hề bị lái vào con đường mà Baođơby đã dọn sẵn cho anh :

"– Thưa ông, Xtiphơn đáp lại với vẻ tin tưởng thanh thản do lòng tin tuyệt đối, khi ông treo cổ một trăm gã Xlêcbritgiơ, ông có treo cổ tất cả bọn họ lên, và rồi ông khâu mỗi đứa vào mỗi cái bao vứt xuống quãng biển sâu nhất từ khi sinh ra đất liền đi chăng nữa, thì mớ bòng bong này vẫn sẽ nguyên như cũ. Bọn người lạ quấy nhiễu ! Xtiphơn nói tiếp với một nụ cười bối rối, đã bao lâu rồi tôi vẫn thường nghe nói về bọn người lạ ấy ! Không phải bọn họ làm nên điều xấu thưa ông. Không phải cái xấu khởi phát từ họ. Tôi không yêu mến gì họ, tôi chả có lí do gì để yêu mến họ, ngược lại thế, nhưng việc tìm cách khiến họ bỏ nghề họ đang làm là một chuyện vô bổ và bất lực, tốt hơn là hãy khiến sao cho chính cái nghề họ đang làm rời bỏ họ (...) Hãy mang cái đồng hồ treo kia lên tàu biển và gởi tới đảo Norfôn chuyện đó chẳng ngăn nổi thời gian tiến theo dòng của nó !"....

Một biểu hiện nữa chứng tỏ rằng ở tác phẩm này, về mặt nghệ thuật, Đickinx đã giảm bớt những nét lí tưởng hoá, đó là : hai nhân vật chính của tác phẩm Xtiphơn và Râysơn không được hưởng một kết thúc có hậu (điều này thường ít thấy ở các tác phẩm trước). Một vài nhà nghiên cứu coi đây như một hạn chế về tư tưởng của Đickinx, biểu thị thái độ bi quan của Đickinx. Thực ra, những kết thúc có hậu mới chính là sự biểu thị giới hạn tư tưởng của Đickinx. Đó là một ảo tưởng về sự hoà hoãn những xung đột trong thực tế. (Tất nhiên, lối kết thúc này, xét về cơ sở nghệ thuật, nó là do thị hiếu bị quy định với một lớp độc giả đương thời và ảnh hưởng của các hình thức tiểu thuyết truyền thống như đã nói trên).

Qua *Thời gian khó* một số nhà nghiên cứu cho rằng do nhận thức thực tế bớt lạc quan, từ sau 1848, nên cái nhìn đó cũng để lại dấu ấn trên nghệ thuật, trong mối tương quan giữa châm biếm (satire) và uy mua, cái thứ nhất đã làm át cái thứ hai. Nhà nghiên cứu Xô viết Ivasiêva xác định thời gian biến đổi rất cụ thể (từ 1850), còn nhà nghiên cứu người Anh, A.O.J. Cocksat cũng khái quát thành nhận định : "Khi sự châm biếm trở nên sâu sắc, thì chất uy mua ở ông cũng giảm sút" và

"khi cái hài hước cởi mở sa sút đi, thì năng khiếu hài ở ông không bị mất mát, nhưng có biến đổi"[1].

Bởi lẽ, trong lịch sử phát triển của uy mua, mặc dầu lúc xuất hiện, yếu tố này (do Ben Jonson xác định) mang nhiều sắc thái (gốc từ tiếng Anh có nghĩa là "tính khí"), nhưng tới thế kỉ XIX, trên thực tiễn sáng tác nghệ thuật – và từ đó đi vào khái niệm – nó được định hình trong cái cười có phần nhẹ nhõm, thoải mái, còn châm biếm được coi như có khuynh hướng phê phán mạnh mẽ hơn.

Nhìn chung, biện pháp gây cười của Đickinx cũng bắt nguồn ở truyền thống một phần : thủ pháp ngoa dụ, yếu tố phi lí, cái grôtexcơ. Trong số những nét liên quan đến cái grôtexcơ, tuy Đickinx không khai thác mối liên hệ tình dục – rất phổ biến trong văn học dân gian mọi nước – song thay thế vào đó, chúng ta cũng thấy một hình thức giảm nhẹ, đó là chuỗi cười xoay quanh chuyện mà nhà nghiên cứu Xô viết Bakhtin gọi là "lớp[2] uống và say rượu".

Tuy nhiên chất uy mua ở Đickinx (và nói rộng ra là toàn bộ khái niệm này) rất khó xác định. Có điều chắc chắn là, cũng giống như ở những nhà hài hước sâu sắc, cái cười của Đickinx nhiều lúc chuyển ngay sang trạng thái gần như đối lập. Ngay từ những cuốn tiểu thuyết trước thời kì này như *Ôlivơ Tuyxt*, không phải lúc nào chất uy mua của Đickinx cũng gắn liền với một cái cười thoải mái, mà người ta đã thấy có khi nó để lại một dư vị buồn bã. Trong cuốn truyện nói về ăn uống của lũ trẻ mồ côi hoặc vô thừa nhận ở trại Ôlivơ đang sống, thường chúng vì thiếu ăn hoặc do đó mà không chịu đựng nổi rét buốt, có khi rơi vào đống lửa nơi chúng tìm cách sưởi ấm, để rồi "trong mọi trường hợp, con người nhỏ nhoi khốn khổ ấy thường được gọi sang thế giới bên kia để xum vầy với bố mẹ mà chúng chưa hề được biết ở thế giới này". Lối uy mua chua xót này, ta vẫn thấy lại trong *Thời gian khổ*, Tômax Gratgrai sau khi nuôi dạy con là Luiza và Tôm theo triết lí sống dựa trên "con số và sự kiện", một buổi nào đó, thấy cô con gái cả chạy từ nhà chồng – gã chủ nhà băng Baođơby vô sỉ – về tới nhà, tái mét, rũ rượi tuyệt vọng. Và ông hỏi con gái chuyện gì đã xảy ra.

"– Cha ơi, cha đã nuôi con từ lúc lọt lòng.

– Phải, Luiza ạ.

– Con nguyền rủa cái giờ phút sinh ra để rồi chịu đựng cái số phận này !

Ông nhìn cô vẻ ngờ vực và hoảng hốt, lặp đi lặp lại với vẻ ngơ ngác :

---

(1) A.O.J. Cocksat – *Trí tưởng tượng của Saclơ Đickinx*, Nxb. University. Luân Đôn 1965.

(2) Tạm dịch chữ Série trong tiếng Pháp.

– Nguyền rủa cái giờ phút ! Nguyền rủa cái giờ phút !

... Sau này con trai của ông là Tôm, có lẽ do sống với "con số và sự kiện", nên đã ăn cắp một số tiền khá lớn ở nhà băng của ông anh rể. Khi ông tìm cách đánh thoát cho con trai chạy ra nước ngoài, thì tên mật thám theo dõi và chặn lại chính là Bitze, môn đệ xuất sắc của triết lí thực dụng do ông nhồi nhét và truyền bá...

"– Bitze, ông Gratgrai nói hoàn toàn suy sụp và với cái giọng chịu nhịn rất khiêm nhường – anh có tim không đấy ?

– Sự tuần hoàn, thưa ông, Bitze đáp lại, chả thế nào tiến hành được nếu thiếu nó. Chẳng có một ai, thưa ông, dù ít được hiểu biết những sự kiện do Hacvy xác lập về tuần hoàn của máu đến mấy chăng nữa, có thể ngờ vực rằng tôi không có tim (...)

– Nếu đối với anh đó chỉ là vấn đề lợi ích cá nhân, ông Gratgrai bắt đầu.

– Xin lỗi vì đã ngắt lời ông, thưa ông, Bitze đáp, nhưng ông chẳng thể nào không biết là toàn bộ chế độ xã hội tóm lược lại trong vấn đề lợi ích cá nhân. Bao giờ người ta cũng phải xuất phát từ lợi ích cá nhân. Ta tóm được kẻ khác là nhờ đó. Con người ta vốn là như vậy. Tôi đã được nuôi dưỡng bằng thứ kinh thánh ấy từ thuở còn rất trẻ, thưa ông, ông hẳn biết thừa chứ ?...".

Theo R.Excarpit, thì từ thế kỉ XIX, uy mua rất được chuộng trong thị hiếu văn chương và cả ngoài cuộc sống ở phương Tây, nhưng thực chất đó là một sự sa sút. Nó là một thứ thời thượng mà giai cấp thống trị ở Anh muốn quy nó thành một đặc tính dân tộc. Tuy nhiên, R.Excarpit cho rằng "người ta hãy còn tìm thấy chất uy mua theo lối thế kỉ XVIII trong các tiểu thuyết của Đickinx và Thackơrê".

Bởi thế, không nên coi uy mua của Đickinx lúc nào cũng gắn với nụ cười vô tư lự, và chăng, từ nguồn gốc của nó, uy mua đã không nhất thiết chỉ là thứ hài hước, và nó vẫn là một khái niệm mà ngay cả những loại tự điển bách khoa hiện nay, cũng coi là khó định hình "trong một ngôn ngữ bao hàm những quy tắc xác định về chức năng" (R.Excarpit).

Cuốn *Thời gian khổ*, trong bản in năm 1854, đã được đề tặng Tômax Caclailơ. Điều đó chứng tỏ thiện cảm của Đickinx đối với nhà văn này, song đi sâu vào tác phẩm, ta thấy ngay trong sự phủ nhận một số nét của xã hội tư sản, xuất hiện những sự khác biệt. Điều đặc biệt ở Đickinx, ta không thấy khuynh hướng giật lùi lại thời Trung cổ, như ở Caclailơ. Ở thời điểm này của thế kỉ XIX tiểu thuyết đề cập tới không phải chỉ một nhân vật, mà là một đám đông, một lực lượng – người công nhân – thì đó cũng là điều hiếm hoi so với các nhà văn khác.

Cuốn *Bé Đôrit* (1855 - 1857) khi mới in ra, bán rất chạy, nhưng một phần do Đickinx lúc này đã có sức chinh phục bởi tên tuổi của ông. Thực ra, cuốn sách đã bị một vài tờ báo lớn đương thời đánh giá là "lăng nhăng" một phần do tức tối vì cho rằng Đickinx đã "vu cáo" một số người có thật đương thời qua bức tranh châm biếm về "Bộ ăn nói loanh quanh", song cũng một phần vì cuốn tiểu thuyết có những nhược điểm rõ rệt. Tính chất lặp lại, đơn điệu của nhân vật Đickinx thể hiện khá rõ qua nhân vật chính của câu chuyện (Đôrit), cô như một biến thái của bé Nen trong *Cửa hàng bán đồ cổ*. Tuy nhiên, nhà nghiên cứu Xynverơ Mônôt đã nói đến "Cách nhìn gần như của Kafka về cảnh cầm tù gia đình và xã hội", bởi trong tác phẩm này, màu sắc Kafka đã xuất hiện qua số phận của gia đình Đêriđa những thế hệ lớn lên trong nhà tù Macsansi (nơi thuở nhỏ Đickinx đã sống cùng gia đình) và qua cảnh A.Clennam lạc vào cái mê cung mê thất của những thói quan liêu ở "Bộ ăn nói loanh quanh".

Những cuốn viết ở cuối đời, nhìn chung ít đạt được tầm cỡ của *Đêvit Côpơfin*. *Thời gian khó... Câu chuyện về hai thành phố* (1859) - đó là Pari và Luân Đôn - là cuốn tiểu thuyết lịch sử thứ hai của Đickinx. Phong cách viết có phần kém tự nhiên - bởi lẽ nhà văn phải miêu tả những sự kiện của cách mạng Pháp khởi đầu từ 1775 - để đi đến những "bài học" cho Luân Đôn, trong đó có nỗi hãi hùng của Đickinx trước bạo lực. *Những mơ ước lớn lao* viết dưới hình thức truyện về tiểu sử, lí lịch một con người bị chi phối bởi điều kiện sống, kết hợp với những tình tiết kiểu truyện trinh thám. Truyện *Người bạn chung* (1864 - 1865) tiếp tục phát triển hình thức rậm rạp, nhiều mạch truyện chằng chịt, nhiều chủ đề kết hợp với kiểu li kì trinh thám, và có nét khác biệt là những thuyết giáo về đạo đức toát ra từ câu chuyện không hoàn toàn sáng sủa, đơn giản như trước đây, dù câu chuyện vẫn dẫn tới kết thúc có hậu cho một số nhân vật chính. Cuốn *Bí mật của Etuyn Đrut* (1870) tuy bị bỏ dở do cái chết của nhà văn (9.VI. 1870) nhưng vẫn được một số nhà nghiên cứu xác nhận rằng đó là một điều đáng tiếc, bởi cuốn tiểu thuyết đầy hứa hẹn thành công.

Từ bấy, ngôi nhà của Đickinx ở Hyde Park Place trở thành bảo tàng Đickinx. Nhà văn được chôn cất với nghi thức tang lễ long trọng, và nữ hoàng Victoria đã gửi thư chia buồn. Là tác giả của nhiều truyện ngắn, vài vở kịch, nhiều bài diễn văn, hai cuốn "Ghi chép" trong khi đi du lịch, là tác giả của mười lăm cuốn tiểu thuyết đồng thời là người hoạt động sân khấu - dù là nghiệp dư, dù là dưới hình thức "đọc chuyện rong", - cùng với những hoạt động báo chí chính trị và xã hội đậm màu sắc bác ái, nhà văn đã được công chúng rộng rãi yêu mến ở thế kỉ XIX, đặc biệt ở Anh, Mĩ và một số nước châu Âu, kể cả nước Nga. Lối kể chuyện của ông rất phù hợp với đông đảo độc giả, bởi thế hiện nay ông vẫn là nhà

văn được hâm mộ nhiều nhất theo sự tổng kết của các nhà nghiên cứu, kể cả ở Anh và Pháp nơi các thị hiếu thay đổi rất nhanh.

Bởi lẽ thế kỉ XX lại đặc biệt phổ cập việc học cho quảng đại quần chúng, nên lớp độc giả của Đickinx chẳng hề vơi đi dù trong giới sành văn chương hiện nay, người ta đã ít gọi ông là một nhà phát hiện trên lĩnh vực tiểu thuyết. Với muôn vàn bộ mặt, mảnh đời gần gụi với những đau khổ và niềm vui bình thường của con người – trong đó đặc biệt là số phận của những người yếu đuối nhất, những em nhỏ, nhất là những trẻ mồ côi, những đứa con hoang, vô thừa nhận – ông đã đụng chạm tới sợi dây dễ cảm nhất trong tim óc con người. Ở thế kỉ ấy, có lẽ chỉ có Huygô và Đôđê là đã vẽ nên hình tượng trẻ thơ với một nguồn xúc cảm hồn nhiên và nhân đạo đến như thế. Những cuốn tiểu thuyết của ông chắc chắn đã làm cho con người dịu bớt đau khổ, tăng thêm niềm tin yêu ở cuộc đời, còn việc chúng làm lụi tắt hay kích thích đấu tranh, thì còn phải đặt nó trong những văn cảnh khác nhau của mỗi độc giả ở ngoài cuộc đời thật. Một người như Nguyễn Ái Quốc – theo Trần Dân Tiên – vẫn ham đọc Đickinx, ở đầu thế kỉ XX.



UYLIAM THACKƠRÊ

(1811 - 1863)

CHƯƠNG BẢY

UYLIAM THACKƠRÊ

(William Thackeray, 1811 - 1863)

Thackơrê hẳn không phải là nhà văn hiện thực sánh ngang với tầm cỡ của Đickinx về mặt chinh phục đông đảo độc giả (ở thế kỉ XIX cũng như hiện nay), nhưng tác phẩm của ông chắc chắn vẫn có sức hấp dẫn độc đáo, kể cả ở lĩnh vực sở trường của một số nhà văn Anh trước đó : uy-mua (humour) và châm biếm.

I - TỪ KÍ HOẠ ĐẾN TIỂU THUYẾT

Thackơrê sinh ngày 18.VII.1811, tại Cancutta, Ấn Độ, thực dân địa của nước Anh bấy giờ. Cha và Thackơrê sau này đều là viên chức của Công ti Đông Ấn (The East India Company), mặc dù ông đã rời Ấn Độ từ lúc lên sáu, (năm 1817), sau khi cha ông mất. Gia sản người cha khá lớn, cho phép ông sống cuộc sống của một trang thanh niên thời thượng cho tới khoảng giữa những năm ba mươi của thế kỉ. Ông học hành không có gì xuất sắc. Theo học trường đại học Cambritgiơ một vài năm theo lối tài tử, ông bỏ học, đi thăm Đức, gặp Gơt ở Vaima, và giữ lại những ấn tượng về triều đình của công quốc này để rồi miêu tả lại trong một số trang sau này của *Hội chợ phù hoa*.

Gia tài ông bị khánh kiệt một phần do ông thua bạc, một phần do đầu tư thua lỗ. Năm 1834, ông sang Pari để học vẽ, nhờ sự quen biết của người bố dượng, ông đã thành phóng viên thường trú ở Pari của hai tờ báo Anh. Không may cho ông, hai tờ báo đó cũng bị vỡ nợ, và năm

1837, ông trở về Luân Đôn cùng người vợ trẻ người Ailen. Trong cuộc sống tình cảm, ông cũng gặp điều bất hạnh : sau bốn năm chung sống hạnh phúc, có ba đứa con, vợ ông bị mất trí và không hề hồi phục lại cho tới khi bà chết (1894). Sau đó, mối tình của ông với vợ một người bạn cũng bị cản trở.

Từ đó cho đến khi nổi tiếng với sự xuất hiện của cuốn *Hội chợ phù hoa* (1847 – 1848), là một thời kì tập dượt. Ông cộng tác với nhiều tờ báo, dưới nhiều biệt hiệu, trong số đó có tờ "Punch" – tờ tuần báo châm biếm – được coi là có khuynh hướng tiến bộ, với những cộng tác viên như Tômax Hut. Và bản thân Thackơrê tuy không phải là một họa sĩ chuyên nghiệp, nhưng tài vẽ cũng giúp ông minh họa cho một số bài của mình, trong đó một số bức biếm hoạ về chính bản thân, khiến ông càng trở nên quen thuộc với độc giả. Ông cũng đã có lúc đề nghị vẽ thử cho Đickinx một số tranh minh họa Picuych và tỏ ý ngạc nhiên vì Đickinx cho là không hợp.

Cũng như Đickinx, ông khởi đầu trong văn chương bằng một hình thức mà cả hai người đều gọi bằng kí hoạ, phác thảo (sketches). Về kết cấu thường gồm nhiều mảnh rời tập hợp lại, đôi khi chẳng có kế hoạch tổng thể, sắc sảo trong nhận xét và chi tiết (ví dụ : *Kí hoạ về Pari, Kí hoạ Ailen* v.v...). Đó là một hình thức thích hợp với nghề báo. Tới Thackơrê, nó đã có một nghĩa bóng, mở rộng cho cả những tác phẩm khắc hoạ được những chân dung sắc sảo, đồng thời bao quát được một số bức tranh xã hội, nên đương thời, những người như Jêmx Henry cũng lại gọi tiểu thuyết *Hội chợ phù hoa* là "sketches".

Tuy nhiên, tính chất toàn cảnh những bức kí hoạ của Đickinx, tới Thackơrê bị thu hẹp lại : từ *Những vị thời thượng*(1) *của nước Anh do một người trong bọn viết lại*(2) (1846) tới những cuốn cuối cùng, rõ ràng đề tài và kinh nghiệm sống của Thackơrê chỉ giới hạn trong môi trường thượng lưu. Một nhà phê bình từ thế kỉ XIX đã nói rằng có thể lấy tên "Hội chợ phù hoa" để đặt nhan đề chung cho các cuốn sách của Thackơrê, kể cả *Truyện về Pendennix* (1848 – 1850). Tuy vậy, chính khoảng cách mà Thackơrê tạo ra giữa ông với môi trường, đề tài, nhân vật sở trường của mình đã tạo nên giá trị châm biếm, phê phán và chiều sâu của những tác phẩm, dù có thể chúng bị giới hạn

---

(1) Trần Kiêm trong bản dịch *Hội chợ phù hoa* dịch chữ Snob là "các ông học làm sang" ; *Từ điển Anh – Việt* (NXBKH) dịch là "Trưởng giả học làm sang" ; Lê Hồng Sâm trong *Văn học lãng mạn và hiện thực phương Tây thế kỉ XIX* (1981) dịch là "Những người thời thượng". Chúng tôi theo cách dịch sau cùng.

(2) Lần sau – năm 1848 cuốn sách được chuyển nhan đề thành : *Cuốn sách của những vị thời thượng.*

về chiều rộng so với Đickinx. Dù cho *Pendennix* được coi như tác phẩm có tính chất tự truyện nhất của Thackơrê, thì "Bao giờ cũng có một mức độ tách biệt trong thái độ của Thackơrê ; ngay cả Actơ Pendennix đối với ông cũng chẳng như Đêvit Côpơfin đối với Đickinx, anh ta không tha thiết đối với trái tim và kí ức về tuổi trẻ của ông đến như vậy. Mối thích thú của Thackơrê đối với các tính cách nhân vật của ông là sự thích thú của người nghiên cứu, nhà phân tích, và nhà lí luận, ông không có khả năng chan hoà và đồng nhất" (Harold Williams). Ở đây, có lẽ không phải là "không có khả năng", mà nói đúng hơn là Thackơrê không có chủ định chan hoà và đồng nhất. Chính bởi vậy, tuy không nổi tiếng như Đêvit của Đickinx, nhưng Actơ Pendennix của Thackơrê vẫn được Ran Fôcx xếp bên cạnh hàng loạt nhân vật của Xtăng đan, Banzăc, của hầu hết tiểu thuyết Nga thế kỉ XIX, điển hình cho "lớp trẻ không thể hoà hoãn, thiên về lí tưởng, cuồng nhiệt và bất hạnh, đó là cá nhân không thể phù hợp được với cái xã hội lấy chủ nghĩa vị kỉ làm tôn giáo"[1].

Nếu về chiều sâu triết lí, tác phẩm của ông còn có thể gợi lên những ý kiến khác nhau, thì về chiều sâu tâm lí, trong quan hệ so sánh với một nhà văn như Đickinx chẳng hạn, Thackơrê đều được nhiều ý kiến xác nhận. Trong *Truyện về Henry Exmơn* (1852) có những trang phân tích tâm lí đi sâu vào tiềm thức (ví dụ về sự ghen tuông của phu nhân Caxtơnut ngay ở một thời mà Froiđ chưa xuất hiện. Cuốn tiếp theo đó *Những người Viècgima* kể về những hậu duệ của Exmơn, tuy về nhân vật và đề tài có thể gợi những so sánh với cuốn Mactin Tradơnuyt của Đickinx, nhưng giá trị phê phán ở đây không mạnh mẽ bằng. Khi miêu tả lịch sử thế kỉ XVIII *(Bốn ông Giorgiơ*, 1860) ngòi bút phê phán của Thackơrê đối với chế độ quân chủ tỏ ra ác liệt hơn.

Nét đặc biệt thể hiện trong sáng tác của nhà văn – đó là hình tượng một con người bị chia sẻ, không thể dứt khoát và không muốn dứt khoát trong sự lựa chọn của mình. Tuy châm biếm một số nét đặc biệt của tính cách Anh trong những tiểu luận của mình, Thackơrê vẫn không thoát khỏi được những giới hạn hẹp hòi của cái mà Cazamian gọi là "định kiến của người Anh" khi viết về người Pháp *(Phác thảo về Pari)* hoặc về tính cách người Ailen *(Phác thảo về Ailen)*.

Những nét đặc biệt của Thackơrê, kể cả những nhược điểm, bộc lộ khá rõ nét qua tác phẩm được coi như kiệt tác của ông : *Hội chợ phù hoa*.

---

(1) Ran Fôcx – *Tiểu thuyết và quần chúng* (Bản tiếng Nga), Ngoại văn, Maxcơva, 1954, tr. 124.

II - CUỐN TIỂU THUYẾT KHÔNG CÓ NHÂN VẬT CHÍNH, CHÍNH DIỆN VÀ ANH HÙNG

Trong sáng tác của Thackơrê, *Hội chợ phù hoa* đã khiến ông lần đầu tiên trở thành nổi tiếng, và có thể nói những cuốn sau đó *(Pendennix, Gia đình Niucom...)* đều không đạt tới mức độ của một kiệt tác như cuốn trên.

Hội chợ phù hoa có một phụ đề ngay dưới cái tên của nó : "A novel without a hero". Bản dịch ở Việt Nam, cho tới nay, vẫn bỏ phụ đề này có thể vì nguyên bản in năm 1864 không có phụ đề ấy, cũng có thể vì ở đây có một từ không thể kiếm được từ tương đương trong tiếng Việt : chữ *hero* có thể dịch theo ba nghĩa (nhân vật chính, nhân vật chính diện, nhân vật anh hùng) ; mà nếu ở đây chỉ dịch một trong ba nghĩa đó, thì có thể sai, bởi đặt trong văn bản của toàn bộ cuốn tiểu thuyết, nó bao hàm cả ba : "Một cuốn tiểu thuyết không có nhân vật (chính, chính diện, anh hùng)".

Một số người đã giải thích từ "*hero*" ở đây theo nghĩa "nhân vật chính", do gắn liền *Hội chợ phù hoa* với tính chất phác hoạ, kí họa (ban đầu, tác giả cũng định đặt tên cho nó là *Những phác họa về xã hội nước Anh*. Quả vậy, ở các bức "sketches" ta không thấy có nhân vật chính, mà chúng thường gồm nhiều mảnh, ghép lại sẽ thành một bức tranh toàn cảnh (panorama). Điều này dẫn đến một hậu quả xa xôi hơn, là trong *Hội chợ phù hoa*, cũng như trong một số tác phẩm của Đickinx tuy vẫn có nhân vật chính nhưng nhiều khi nhân vật phụ lại có sức hấp dẫn hơn nhân vật chính. Tất nhiên, Rêbecca vẫn là nhân vật nhiều sức sống nhất của tác phẩm, nhưng nếu so Amêlia với một vài nhân vật phụ (kể cả so với anh trai cô là Jozep Setly, hoặc một nhân vật khác như Pit Crâulê, con trai của tôn ông Pit Crâulê) thì cô vẫn nhợt nhạt hơn.

Nhưng nếu theo dõi toàn bộ cuốn sách, ta thấy có hai lần nhà văn giải thích phụ đề trên, không phải theo cái nghĩa là "tiểu thuyết không có nhân vật chính". Lần thứ nhất, ở tập I, bản dịch ở ta đã dùng từ "nhân vật chính" để thay thế cho từ "hero" : "Tuy nói rằng truyện này không có nhân vật chính, thực ra ít nhất cũng phải có một nhân vật chính là một người đàn bà. Trong quân đội Anh vừa ra trận, mà không có một người lính nào, kể cả bản thân ngài quận công vĩ đại kia nữa, có được thái độ điềm tĩnh, can đảm trước những khó khăn của tương lai vô định bằng người đàn bà phi thường này tức là cô vợ bé bỏng của viên sĩ quan tùy tùng[1]. Trong trường hợp này, hàm ý của tác giả có lẽ là "nhân vật anh hùng", chứ không phải "nhân vật chính", dù cách dùng từ này ở đây

---

(1) Tất cả các đoạn trích ở *Hội chợ phù hoa* đều lấy ở bản dịch của Trần Kiêm, Văn học 1978 - 1979 (in lần thứ hai).

ngụ ý mỉa mai, bởi lẽ tác giả đang nói đến Becky Sacpơ (tức Rêbecca). Lần thứ hai, ở tập hai, bản dịch của ta cũng dịch là "nhân vật chính" : "Amêlia có phải là nhân vật chính trong truyện này hay không... chỉ biết rằng chúng ta cũng ao ước đến khi già nua, phá sản, được tựa vào vai một đứa con chí hiếu như thế"... Ở trường hợp này, hàm ý của tác giả lại là "nhân vật chính diện", và không ngụ ý mỉa mai rõ rệt.

Vả chăng, theo sự bình luận của một số nhà nghiên cứu hiện nay, như Cazamian, Đôminich, Xpiex Fôrơ, Ran Fôcx... thì từ "hero" cũng hiểu theo ý đó. Họ cho rằng *Hội chợ phù hoa* rất phù hợp với thị hiếu khởi phát từ giữa thế kỉ XIX về sau, ở chỗ nó vắng mặt người anh hùng, vắng mặt nhân vật chính diện theo ý nghĩa trọn vẹn, hoàn hảo của nó. Đó chẳng những là một thị hiếu, mà là một thực tế, chứ chẳng hẳn vì Thackơrê bi quan. Nhà phê bình như H. Ten đã cho rằng "Ta luôn nhận ra đằng sau những tính cách quái gở cái vẻ nhạo báng của người vẽ lên chúng, và ta kết luận rằng loài người thật hèn hạ và ngu xuẩn", và nhà phê bình Pháp nổi tiếng ấy đã gọi Thackơrê, cũng như Banzăc, là kẻ yếm thế. Tuy nhiên, ngay từ thế kỉ XIX, đã nhiều nhà phê bình phản đối nhận xét trên, như U. Xamuyeli hoặc Jôn Brao, ông này đã cho rằng Thackơrê là "một con người đa cảm hơn là một gã yếm thế". Ngày nay, người ta đã coi sự hỗn hợp những trạng thái rất phức tạp, khác nhau ở các tâm hồn tế nhị ấy là nét duyên dáng, riêng biệt, độc đáo của Thackơrê, của chủ nghĩa hiện thực ở Thackơrê.

Trong khi Thackơrê viết một cuốn tiểu thuyết "không có nhân vật chính diện", "không có nhân vật anh hùng", thì ấn tượng cuối cùng để lại ở độc giả, vẫn là một trái tim nhậy cảm, có thể nói là đằm thắm với niềm hoài vọng khát khao những phẩm hạnh tốt đẹp của con người. Vả lại, nếu xét kĩ, các hình tượng của *Hội chợ phù hoa*, kể cả những "con rối" múa nhảy tài tình nhất như Rêbecca, thì có lẽ chỉ trừ hai nhân vật ở trên chóp của hai bộ phận quý tộc khác nhau là tôn ông Pit Crâulê và hầu tước Xtên, còn ở những người khác, ta vẫn tìm thấy đây đó, những giây phút le lói của những tình cảm con người, và vẫn giải thích được sự tắt lụi của những tình cảm ấy. Chính cách nhìn này đã tạo nên giá trị hiện thực của tác phẩm, và khiến các nhà hiện thực nói chung có một cái nhìn lành mạnh khi miêu tả cái xấu, cái bệnh hoạn của con người : đó không phải những nét thuộc về nhân tính, bẩm sinh, mà có thể giải thích được bằng hoàn cảnh. Tuy nhiên D. Xpiex – Fôrơ, R. Lax Vêrônax những nhà nghiên cứu chuyên về Thackơrê ở thế kỉ XX, cũng đã cho rằng vì bị thời đại Victoria hạn chế, không khuyến khích tâm lí đi ngược lại sự thoả mãn về cảnh "phồn vinh" đương thời, nên chính bản thân Thackơrê cũng "quá bị chia sẻ trong nội tâm nên chẳng tránh được chuyện phải chịu chấp nhận sự hoà hoãn, ông vẫn cứ khăng khăng làm nổi rõ cội rễ cá nhân của cơ chế xã hội xấu xa" (R. Lax Vênônax).

Nhưng cái cảm giác khoan thứ của độc giả và tác giả trước những cá nhân xấu xa cũng bắt đầu từ đó. Cazamian cho rằng cuốn sách phản ứng lại "thói hèn hạ nó gắn bó một cách quá ư tinh tế với cuộc sống xã hội nên chi con người của cuộc sống này khó có thể thực bụng căm ghét nó". Thackơrê thường ở trạng thái lưỡng lự, bị chia sẻ về tình cảm : tuy lên tiếng phẫn nộ gay gắt, nhưng cuối cùng, người đọc (và Thackơrê) vẫn tìm thấy cái lí, cái tình cảnh buộc nhân vật phải xử sự như những con rối bị sợi dây vô hình của xã hội điều khiển giới phù hoa. Như trên đã nói, trong cuốn truyện, chỉ có hai nhân vật mà thói xấu đã nhiễm đến tận cốt tuỷ, đến nỗi dường như những con người ấy đã đầu độc xã hội, chứ không phải xã hội nhiễm độc cho bọn họ. Điều này cũng đúng với lôgic của mối quan hệ giữa cá nhân và xã hội. Trong *Hội chợ phù hoa*, những kẻ như Rêbecca, dù thông minh sắc sảo đến mấy, cũng không thể là người chi phối cơ chế xã hội, không thể là kẻ chủ động giật dây điều hành như tôn ông Pit Craulê ở nông thôn, và cao hơn nữa, như hầu tước Xtên, đối với toàn bộ xã hội Anh đương thời. Có lẽ chính vì thế mà sự mỉa mai cay độc của Thackơrê đặc biệt dành cho nhân vật sau cùng này. Cho đến lần xuất hiện cuối cùng trong câu chuyện, hình ảnh của lão là hình ảnh của cái kẻ đã làm thối rữa cuộc sống : "... Thỉnh thoảng, đôi mắt lão cũng sáng lên đôi chút vì căm thù, vì giận dữ hoặc vì thèm muốn, nhưng bình thường thì đôi mắt ấy không có chút ánh sáng nào, như đã quá chán ngán vì phải nhìn mãi cuộc sống mà hương nhụy là bao nhiêu lạc thú và vẻ đẹp mĩ miều nhất đã bị lão già mệt mỏi và bỉ ổi này hút hết cả rồi". Trước khi từ giã "nhân vật cao quý" vào bậc nhất này của xã hội phù hoa (bởi lẽ Giorgiơ đệ tử ở đây chỉ xuất hiện thoáng qua), nhà văn không dừng ở một sự phê phán về đạo đức, mà còn nâng nhân vật lên với tầm chính trị, và không chỉ riêng với nước Anh mà ở toàn châu Âu. Cáo phó về "cái chết đáng tiếc của nhà đại quý tộc" sau này, được gắn liền với một sự biến : "hai tháng sau khi cuộc đại cách mạng Pháp năm 1830[1] nổ ra"... Sau hàng chục dòng ghi huân chương, tước vị, bản cáo phó lại nói rõ thêm nguyên nhân cái chết, đó là do "bị xúc động quá mạnh trước sự sụp đổ của Hoàng gia nước Pháp", và truy đến cùng thì "sinh thời hầu tước vẫn nhận có họ hàng với dòng họ Buôcbông nước Pháp ; vốn tính đa cảm, ngài không thể sống nổi trước cái tai hoạ ghê gớm gieo xuống đầu những người thân thích tôn quý của mình"... Trong những tổn thất to lớn do cái chết ấy để lại, có chi tiết sau đây, cũng được viết trên báo : "Ngài chết đi, quần chúng nghèo khổ và nền mĩ thuật mất một người che chở rộng lượng (...) nước Anh mất một chính khách đại tài, một nhà ái quốc cao quý nhất, v.v.".

Vẫn xoay quanh vấn đề "tiểu thuyết không có anh hùng", một số nhà phê bình chê rằng những nhân vật chính diện của Thackơrê như Amêlia

---

(1) Bản dịch ở Việt Nam in nhầm là 1880.

Setly, Uyliêmx Đôbin đều quá ư nhợt nhạt, so với Rêbecca chẳng hạn. Khác với Banzăc, khi cũng bị chê trách về vấn đề nhân vật chính diện, Thackơrê không tự nhận là đã thành công về mặt này, ngược lại, dường như Thackơrê ý thức được rằng đó là một tất yếu. Bởi lẽ ngay từ "mấy lời giáo đầu", viết từ tháng Sáu năm 1848, nhà văn đã tiên đoán :

"... Cái con rối Becky nổi tiếng kia tay chân cử động thật khéo, khi giật dây nó làm trò cứ như thật. Con rối Amêlia tuy được ít người thưởng thức hơn, nhưng cũng được nhà nghệ sĩ để hết tâm lực gọt khắc và trang điểm". Cũng liên quan tới vấn đề nhân vật chính diện, một vài nhà phê bình chê rằng hình ảnh người bình dân trong *Hội chợ phù hoa* không có được diện mạo đầy thiện cảm như ở tác phẩm của những nhà văn hiện thực khác như Đickinx, và cả Banzăc nữa.

Xét đến cùng, vấn đề không phải ở chỗ đòi hỏi nhà văn phải xây dựng những nhân vật chính diện hoặc nhân vật bình dân đẹp đẽ hơn nữa. Ở trường hợp này, nếu đi theo hướng ấy, lại có thể là một sự lí tưởng hoá. Bởi lẽ, vấn đề cơ bản ở đây là Thackơrê đã đặt các nhân vật của ông trong mối tương quan với hoàn cảnh như thế nào. Amêlia Đôbin cũng chỉ là những tính cách đặt trong mối liên hệ với môi trường của họ, chốn "hội chợ phù hoa". Còn người bình dân ở đây cũng chỉ thuộc giới "cơm thầy cơm cô", họ không thể thoát khỏi những nét tính cách do điều kiện sống của họ tạo ra. Và chăng, ở đây, bóng dáng của họ rất thấp thoáng. Nói tóm lại, nếu muốn tạo ra những tính cách khác, Thackơrê phải đặt nhân vật của ông trong mối liên hệ với những môi trường khác, hoàn cảnh khác.

Nếu xét thị hiếu của xã hội công nghiệp tư bản chủ nghĩa thì qua hư cấu, nhà viết tiểu thuyết đã biểu thị cách nhìn dân chủ hoá ở chỗ nhân vật không tắm trong một vầng hào quang lãng mạn nữa. Theo Mariô Praz, nhân vật của Thackơrê thể hiện khuynh hướng chung ấy : phản ứng, thể nghiệm của nhân vật trước cuộc đời ngày càng hướng về chỗ "giống với mỗi một chúng ta", những con người bình thường, họ không điều khiển nổi tiến trình của sự kiện nữa mà bị sự kiện tác động – đấy chính là ý nghĩa của những "con rối" của Thackơrê.

Tất nhiên, ở thời đại ấy, ngay cả những nhà văn có ý thức phản ứng rõ rệt với chủ nghĩa lãng mạn như Thackơrê cũng không phải mỗi lúc đã có thể thoát khỏi vòng ảnh hưởng của nó. Sau 1830, Thackơrê là một trong những nhà văn biểu thị hướng trở về với lí tính như một phản ứng với chủ nghĩa lãng mạn. Tuy nhiên, qua nỗi giận dữ vì thói tầm thường, sự trống rỗng của tâm hồn con người, ta vẫn thấy một trạng thái nồng nhiệt, cảm tính, hơn là sự phê phán của B.Sô sau này. Các nhà văn sau này đi sâu hơn Thackơrê trong sự phân tích khách quan ở chỗ nêu hẳn vấn đề tồn tại của tình trạng xã hội không bình thường mà họ đã lên án, chứ không chỉ thiên về quan điểm đạo đức như Thackơrê và như nhiều nhà lãng mạn chủ nghĩa khác. Bởi thế, phản ứng của Thackơrê đối

với các nhà lãng mạn không hoàn toàn đơn giản, một khi ông không thể thoát khỏi những mối hoài niệm về cái đẹp của con người, mà sự giận dữ nồng nhiệt của ông trước thói xấu có khi lại cũng là một biểu hiện của trạng thái tâm lí ấy mà thôi.

Trong *Hội chợ phù hoa*, người kể chuyện xác định cho mình một vai trò đặc biệt, phù hợp với nhan đề của tác phẩm : người đạo diễn một vở múa rối. Bởi thế, lời tựa của tác giả viết năm 1848, nếu dịch đúng nguyên văn, sẽ là "trước màn sân khấu". Vai trò ấy được người kể chuyện theo đuổi rất mẫn cán, bằng cách sử dụng nhiều phương tiện khác nhau : rất nhiều đề mục để chỉ rõ tên các chương : những lời chỉ dẫn, những chú thích bên lề thuộc loại bình luận ngoại đề, tới kết thúc câu chuyện, người kể chuyện lại xuất hiện một lần nữa trên sân khấu, để bình luận một lần cuối và cúi chào trước lúc hạ màn : "... Hỡi các cô cậu khán giả tí hon của tôi, chúng ta hãy xếp các con rối vào hộp ; buổi biểu diễn của chúng ta đến đây là kết thúc".

Thật ra, việc đặt tên cho các chương đã đặc biệt phát triển ở tiểu thuyết nhiều kì đăng báo. Banzăc, Đickinx đều đã làm như vậy và *Hội chợ phù hoa*, khi mới ra đời, cũng xuất hiện trên báo trước. Tuy nhiên, những đề mục phụ chú ở đây đặc biệt nhiều (cả hai tập gồm tới 65 đề mục). Tên các chương đọc lên như những lời rao, quảng cáo, mở đầu bằng những chữ "ở chương này", "ở đây..." có tới hai mươi hai đề mục (mà thường bản dịch sang tiếng Việt bỏ đi hoặc dịch thoát, bằng những từ khác). Ví dụ : "Ở đây tắt đi hai ngọn đèn" (chương XXVI tập II, "ở đây ta gặp lại một người quen cũ" (chương XXVIII tập II). Hoặc có lúc chúng được thay thế bằng những từ "ra sao", "thế nào", "Đại úy Đôbin sắm dương cầm ra sao", "Làm thế nào để sống đàng hoàng không một đồng lợi tức" (chương I tập II). Bởi thế, cảm giác về một người đầu trò của một gánh hát rong đang đứng trên sân khấu hoặc đang nhắc vở luôn gợi lên trong óc độc giả, kích thích niềm quan tâm của mọi người tới những con rối của mình "Ở đây có chuyện Ra đời, Cưới xin, và Chết chóc" (tên chương cuối). Cho nên Thackơrê có thể viết về một đề tài giới hạn, một xã hội phù hoa, nhưng những yếu tố trên đây của ngôn từ nhà tiểu thuyết đã góp phần dân chủ hoá nó, và lớp độc giả bình dân vẫn có thể theo dõi mê mải số phận của những nhân vật ở một môi trường xa lạ với họ.

Như trên đã nói, hình thức bình luận ngoại đề ở đây là một cách để nhà đạo diễn điều khiển các con rối, giới thiệu chúng với người xem. Về yếu tố này, xưa nay vẫn có những ý kiến khác nhau về giá trị của nó ở từng nhà văn cụ thể, và riêng đối với Thackơrê cũng vậy. (Ngày nay người ta còn sử dụng những tên gọi khác để chỉ nó, bởi cho rằng những yếu tố bình luận trên đây chỉ ngoài cốt truyện chứ không "ngoại đề". Ví dụ có người gọi là "lời phát biểu của tác giả", hoặc có người gọi là "đàm luận". Yếu tố này có phụ thuộc vào thị hiếu của con người của thế kỉ XIX, trong đó có vấn đề nhịp độ thời gian trong cảm quan của họ.

Đối với độc giả ham đọc cốt truyện, nó làm chậm nhịp độ kể chuyện. Về tác phẩm, một số đoạn có thể làm lỏng kết cấu. Nếu xét về phía chủ quan của tác giả, thì những nguyên nhân cũng rất phức tạp : nhu cầu thuyết giáo, nhu cầu kinh tế (kéo dài số trang sách để tăng tiền nhuận bút), đôi khi đơn giản chỉ vì chưa nghĩ ra cốt truyện, cần hãm nhịp độ kể chuyện lại để chờ đến số báo sau. Tuy nhiên, nếu xét cuốn tiểu thuyết này, thì yếu tố bình luận ngoại đề có làm tăng cảm giác về người kể chuyện như một gã đầu trò, phù hợp với hình tượng "hội chợ phù hoa" khắc hoạ trong toàn bộ tác phẩm. Tuy xưa nay, yếu tố bình luận ngoại đề ở một số tác giả khác thường làm tăng cảm giác về sự can thiệp của nhà văn, nhưng ở trường hợp Thackơrê, nghệ thuật của ông vẫn được nhiều nhà phê bình coi là đầy ẩn ý, nhiều sức gợi, khó nắm bắt bởi lẽ, tính chất đặc biệt của ngoại đề ở Thackơrê lại chính là ở chỗ chúng thường được diễn đạt bằng một giọng văn châm biếm mỉa mai, khác với bình luận ngoại đề ở một nhà văn như Huygô chẳng hạn. Và có lẽ những đoạn bình luận ngoại đề thành công nhất trong *Hội chợ phù hoa* là những đoạn có pha giọng mỉa mai, chứ không phải những đoạn Thackơrê thuyết giáo một cách nghiêm chỉnh. Chính giọng nói này của nhà đạo diễn mới phù hợp với đề tài và chủ đề của tác phẩm. Rõ ràng, những đoạn Thackơrê xông vào tác phẩm để ca ngợi Amêlia, người đàn bà đức hạnh, lại không hay bằng những đoạn mà nhà văn bình luận theo kiểu sau đây : "Kể từ khi Amêlia trở thành gần như một người đàn bà, hoặc đúng hơn kể từ cuộc hôn nhân bất hạnh với Giorgiơ, lúc nào cô cũng phải sống trong sự nghèo túng thiếu thốn hàng ngày, không mấy khi được nghe lời nói ngọt ngào, tuy tận tâm giúp người nhưng không được đền đáp lại. Bản tính dút dát, Amêlia cần được che chở. *Ví thử bạn được chứng kiến cảnh những người có đức hạnh hàng ngày bị đè nặng dưới những nỗi khổ nhục như thế, ngoan ngoãn chịu dựng số phận đắng cay của mình mà không được ai thương xót, lại nghèo túng, mà bị khinh bỉ cũng vì nghèo túng, liệu bạn có hạ cố cúi xuống làm công việc rửa chân cho những kẻ ăn mày nhếch nhác đó không ? Chỉ nghĩ đến hạng người ấy mà đã đủ lợm giọng !...*"(1). Do giọng châm biếm mỉa mai, chẳng những Thackơrê gắn bình luận ngoại đề vào chủ đề, nội dung tác phẩm một cách hữu cơ, mà còn phân biệt mình với một số nhà văn phương Tây đương thời từng sử dụng yếu tố này. Những khi nhà văn lấy giọng thống thiết, thì lại thất bại. Giọng văn này nếu có thể gây hiệu quả ở một tác phẩm như *Những người khốn khổ*, lại không thể thích hợp với không khí của *Hội chợ phù hoa*.

Giọng văn mỉa mai cũng khiến cho những đoạn bình luận ngoại đề giảm tính chất trữ tình, chủ quan, tuy nó vốn là một hình thức can thiệp của nhà văn. Ngôn từ của người kể chuyện nhờ đó mà mang tính chất

---

(1) Chúng tôi nhấn mạnh để phân biệt phần bình luận ngoại đề (DAD).

đa âm. Không phải ngẫu nhiên mà nhà thơ, nhà tiểu thuyết, nhà phê bình Anh là G.K. Sestơctơn, từ cuối thế kỉ XIX đã cho rằng cảm giác mãnh liệt do cuốn sách gợi nên giống như "nhiều giọng nói lẫn lộn và nhất là như một cuộc thách thức hùng hổ trong một khu đông đúc ngày phiên chợ"(1). Nhan đề "Hội chợ phù hoa" được coi như rất hợp cảm hứng, rất đúng chỗ. Cái thế giới vi mô và mối liên hệ thời gian – không gian gắn liền với bục sân khấu được gợi lên trong toàn bộ tác phẩm, có khi qua cả những chi tiết chân thực của bản thân cuộc sống : những buổi dạ hội chơi bời ở môi trường thượng lưu, kể cả buổi tiếp tân của "hoàng đế Giorgiơ chí tôn". Ông này được Thackơrê mô tả cũng chẳng khác gì một con rối. Ở đây giọng rao hàng quảng cáo của nhà đạo diễn trở nên mỉa mai hơn bao giờ hết. "Màn kịch đố chữ" ở nhà Rêbecca dẫn tới chương "Bây giờ mới rõ mặt đại nhân", buổi dạ hội hóa trang do hoàng gia Pâmpơnicken tổ chức, rồi cuộc gặp mặt cuối cùng của các nhân vật chính cũng ở một hội chợ tại Luân Đôn... Thật ra, cái thế giới vi mô giống như một phiên hội chợ này, không phải chỉ gắn liền với tác phẩm của Thackơrê. Theo Bakhtin, "mối liên hệ thời gian – không gian trong *Hội chợ phù hoa* của Thackơrê chính là của sân khấu múa rối và cũng làm nên cho *Tơrixtam Sendy* của Xtơnơ"... và "cũng tiềm ẩn trong *Cái Mũi*, Petơruska của Gôgôn". Tuy nhiên, ở mỗi tác giả, tác phẩm, nét độc đáo trên phát huy những ý nghĩa khác nhau. Đối với Thackơrê, những con rối và cái sân khấu nơi họ hoạt động, là hình ảnh thu nhỏ của một phần sân khấu cuộc đời, là một ẩn dụ đặc biệt thích hợp với xã hội thượng lưu.

Không khí chung của văn đàn thời đại Victoria, vốn không khuyến khích những ai đi ngược lại dòng cảm hứng thoả mãn và lạc quan đương thời. Thackơrê đã thể hiện những giới hạn, mà dường như chính bản thân ông cũng chẳng hề cố gắng vượt qua : giới hạn của đề tài, thái độ hòa hoãn với thói phù phiếm và nét xấu của con người mà mỗi một nhân vật trong tác phẩm đều bị ràng buộc bằng muôn vàn mối dây liên hệ. Trong nghệ thuật, sự hòa hoãn với kiểu xây dựng nhân vật theo quy ước và quá định hình (mà ông đã phản ứng qua bài tựa cuốn *Pendennix*) lại bộc bộ khá rõ ở kiểu nhân vật có phần tuyệt đối hoá (như Amêlia ở *Hội chợ phù hoa* và bà Penđennix ở tác phẩm *Truyện về Pendennix*).

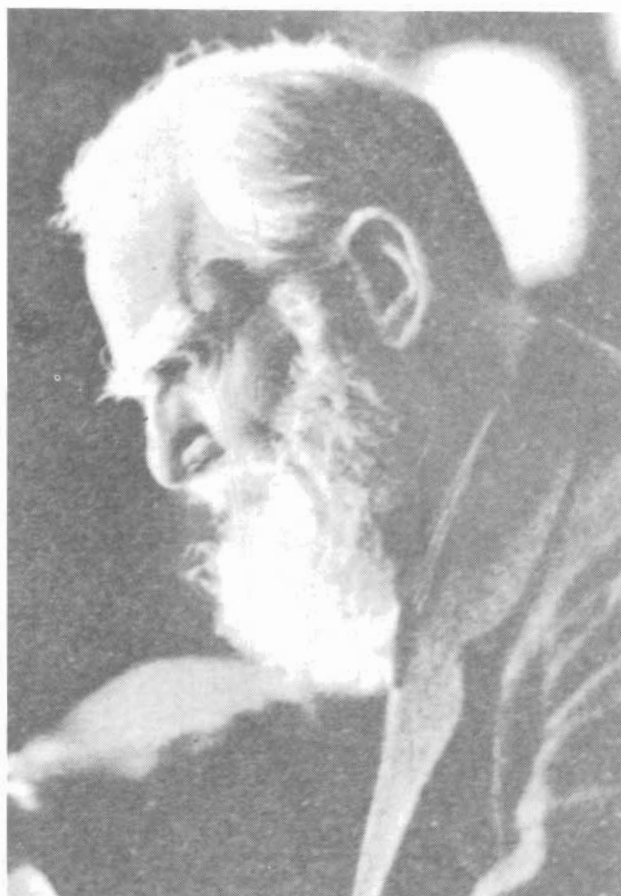
Tuy nhiên, qua những nhân vật và khung cảnh gắn liền với cuộc sống của tầng lớp trên, Thackơrê vẫn biểu hiện được những khuynh hướng dân chủ qua nội dung của tác phẩm và qua cả một số cách xử lí những phương tiện của tiểu thuyết đương thời. Thêm vào đó, ông đã đóng góp cho văn học Anh những sắc thái riêng biệt : một lối viết đầy sức gợi, ẩn ý, và một chất uy-mua độc đáo, ở đó kết hợp trí tuệ và trái tim.

---

(1) Ginbe K. Sextơctơn : *Những bậc thầy của văn chương*, in trong phần phê bình và giới thuyết về *Hội chợ phù hoa*. Collier and Son company, New-York, 1917, tr. 16.

PHẦN THỨ SÁU

VĂN HỌC THẾ KỈ XX



BƠNƠT SO

(1856 - 1950)

CHƯƠNG MỘT

BƠNƠT SO

(Bernard Shaw, 1856 - 1950)

Giorgiơ Bơnơt So (George Bernard Shaw, 26.VII.1856 - 2. XI.1950) là nhà soạn kịch lỗi lạc nhất của Anh sau khi Sêcxpia (Shakespeare, 1564 - 1616) qua đời. Gần sáu mươi vở hài kịch ông để lại là một kho tàng vô giá. Tuy cuộc sống gần trăm tuổi của ông giống như cây cầu dài vắt ngang giữa hai thế kỉ, nhưng con người B. So, hài kịch B. So mang đậm hơi thở của thế kỉ XX. Nội dung nêu lên trong các vở hài kịch cũng như những tìm tòi đổi mới nghệ thuật hài kịch của ông đến nay vẫn giữ nguyên giá trị hiện đại. Những tranh luận về ông đã dần dần lắng xuống, nhưng ta không quên nhà văn đoạt giải thưởng Nôben về văn học năm 1925, tác giả của *Ngôi nhà trái tim tan vỡ, Nữ thánh Jan, Nghề nghiệp của bà Oaren, Tư lệnh Bacbara*... từng gây sóng gió triền miên trên kịch trường.

I - CON NGƯỜI VÀ THỜI ĐẠI

Có người cho rằng B. So không có gì đặc biệt về phương diện tiểu sử. Ý kiến ấy chỉ đúng nếu hiểu tiểu sử theo một nghĩa hạn hẹp nào đấy. Ngược lại, có thể nói trên các bình diện con người xã hội, con người văn chương và cả con người riêng tư, B. So là cả một khối phức tạp như thời đại của ông. Chẳng thế mà đã có bao nhiêu ý kiến đánh giá hết sức trái ngược nhau về ông. Thậm chí có người như Frenk Harix, từng quen biết nhà văn, cho rằng những hiện tượng trái ngược tồn tại ngay ở bản thân ông : "Ông là người chống chủ nghĩa tư bản, chống ăn thịt, chống hút

thuốc, chống uống rượu, chống bảo hoàng, chống dân chủ, chống giải phẫu sinh thể... – F.Harix viết – ông vừa tán thành vừa chống nhiều thứ, tán thành chiến tranh và chống chiến tranh, tán thành nền dân chủ và chống chế độ đại nghị, tán thành tiến hóa và chống Đacuyn (Darwin), tán thành chủ nghĩa dân tộc và chống chủ nghĩa yêu nước, tán thành thận trọng và chống kiểm duyệt, cứ thế đến vô tận"(1). Hiểu như vậy có đúng không ?

1. CUỘC ĐỜI TRONG BÃO TÁP

B. So chứng kiến một thời đại đầy sóng gió và đấu tranh quyết liệt ở châu Âu nói riêng và toàn thế giới nói chung giữa hai lực lượng chính phân chia xã hội hiện đại là giai cấp tư sản và giai cấp vô sản. Đó là lúc chủ nghĩa tư bản bước vào một giai đoạn mới đầy mâu thuẫn dẫn đến Đại chiến I (1914 – 1918), cuộc khủng hoảng kinh tế cuối những năm 20, sự ra đời của chủ nghĩa phát xít, rồi tiếp đến là Đại chiến II (1939 – 1945). Mặt khác, đó là thời kì *Tuyên ngôn Đảng Cộng sản* mới ra mắt (1848), Công xã Pari nổ ra (1871), Cách mạng tháng Mười Nga thành công (1917), rồi hàng loạt các đảng Cộng sản ra đời ở nhiều nước, trong đó có đảng Cộng sản Anh (1920), hệ thống thuộc địa lần lượt tan rã và ngày càng có thêm nhiều nước làm cách mạng thắng lợi.

B. So sinh ở Đablin (Dublin), nay là thủ đô nước Ailen, trong một gia đình theo đạo Tin lành. Cha mẹ ông đều là người Ailen, nhưng không phải gốc gác ở đây mà tổ tiên lại mang dòng máu nửa Anh, nửa Xcôtlen từ nơi khác đến sinh cơ lập nghiệp. Cha ông có thời kì làm viên chức ở tòa án, sau chuyển sang kinh doanh lúa mì. B. So rời ghế nhà trường bước vào đời rất sớm. Mười lăm tuổi, ông làm nhân viên tập sự rồi sau đó làm thủ quỹ cho một hãng bất động sản. Có sách cho rằng vì nhà nghèo không đủ tiền ăn học nên ông phải đi làm để kiếm sống. Nhưng theo nhiều tài liệu khác có lẽ đúng hơn, ông lười học, ghét các trường học vô cùng, vì nhà trường chỉ đào tạo những khối óc rập khuôn. Ông thích đến thư viện đọc sách, đi thăm viện bảo tàng hoặc dự các buổi hòa nhạc. Ngay cả khi đã đi làm rồi, tâm hồn ông vẫn để cả ở những nơi đó và tự trau dồi kiến thức cho mình.

Năm 1876, cha mất, B. So và hai chị theo mẹ chuyển sang ở Luân Đôn để sinh sống. B. So làm thư kí cho hãng Edixơn (Edison). Đây là khoảng thời gian gần mười năm sống khá chật vật. Hơn nữa, cũng như trước kia, ông không phải là một viên chức cần cù với công việc của sở, mà dành nhiều thời gian học hỏi về khoa học tự nhiên, đồng thời tiếp tục đến các thư viện và bảo tàng nghệ thuật. Năm 1879, ông bỏ việc để đi vào sự nghiệp văn chương. "Tôi tạo lập con người của riêng tôi (sống nhờ

(1) Frank Harris : *Bernard Shaw,* Gallimard, Paris, 1938, tr. 162.

vào mẹ tôi) – ông viết – thay cho kiếp nô lệ"[1]. Ông viết xong mấy cuốn tiểu thuyết nhưng chẳng đâu in. Cuộc sống bắt đầu ổn định từ năm 1885 khi ông tham gia hoạt động báo chí, viết những bài phê bình âm nhạc cho tờ *Star* (Ngôi sao), tờ *World* (Thế giới), rồi trở thành nhà phê bình sân khấu cho tờ *Saturday Review* (Tạp chí Thứ Bảy) và một số tờ báo khác.

Ailen từ lâu là một bộ phận của Vương quốc Anh. Anh bắt đầu chinh phục Ailen từ thế kỉ XII và hoàn thành cuộc chinh phục vào thế kỉ XVIII sau cuộc khởi nghĩa thất bại của Ailen năm 1798. Cuộc bỏ phiếu năm 1800 dẫn đến việc Anh và Ailen sát nhập thành Liên hiệp Vương quốc Anh (United Kingdom). Tuy vậy, Ailen vẫn không tránh khỏi tình trạng nửa thuộc địa và trở thành mảnh đất nông nghiệp phụ thuộc vào nước Anh vì Anh phát triển rất nhanh trên con đường công nghiệp hóa mà Ailen lại thiếu những mỏ than. Suốt thế kỉ XIX, đời sống của nhân dân Ailen gặp rất nhiều khó khăn. Sau nạn đói năm 1846 – 1948, bắt đầu diễn ra các cuộc di tản, chỉ trong vòng năm năm, dân số Ailen từ tám triệu rưỡi giảm xuống còn sáu triệu rưỡi, và đến những năm đầu thế kỉ này còn hơn bốn triệu. Nhưng các cuộc chiến tranh giành quyền tự trị hoặc độc lập hoàn toàn cho đất nước vẫn liên tiếp nổ ra, được đa số nhân dân Ailen theo Cơ đốc giáo ủng hộ. Cuộc khởi nghĩa vào dịp lễ Phục sinh năm 1916 bị đàn áp. Tiếp đến là cuộc chiến tranh du kích những năm 1919 – 1921 dẫn đến việc Luân Đôn phải thừa nhận Ailen là một quốc gia tự do. Tuy nhiên phải mấy chục năm sau, tới 1949, Ailen mới giành được độc lập và tuyên bố thành lập nước Cộng hòa, riêng Bắc Ailen vẫn thuộc Liên hiệp Vương quốc Anh.

B. So ra đời khi Anh và Ailen đang là một Vương quốc thống nhất. Gia đình ông lại rời Đablin đến Luân Đôn từ khi ông mới hai mươi tuổi. Hoàn cảnh ấy giải thích thái độ chừng mực của ông đối với vấn đề độc lập của Ailen ; ông là công dân của nước Anh, tuy ông không quên mình là người Ailen. Năm 1904, nhà soạn kịch W. B. Ytx (W.Butler Yeats, 1865 – 1939) đề nghị B. So đóng góp một vở kịch yêu nước cho Nhà hát Ailen ở Đablin, ông đã viết *Hòn đảo khác của Jôn Bun*. Hai kĩ sư là Brotben (Broadbent) người Anh và Đoilơ (Doyle) người Ailen từ Luân Đôn sang làng Rôxculân (Rosscullen) ở Ailen để tổ chức công việc xây dựng cho một nghiệp đoàn. Brotben xuất hiện trong kịch là một con người tầm thường có đầu óc thực dụng, đúng là một kiểu Jôn Bun (John Bull), tức là Jôn Bò Mộng, nhân vật thể hiện dân tộc Anh trong tác phẩm châm biếm *Truyện Jôn Bun* (1712) của nhà văn Xcôtlen J.Acbutnot (J.Arbuthnot, 1667– 1735). Còn Doilơ là con người mơ mộng,

---

(1) Dẫn theo Kunitz Haycraft : *Twentieth Century Authors*, The H. Wilson Company New York, 1942, mục "Bernard Shaw".

xa thực tế, luôn luôn do dự. Lần này về Rôxculân là về làng quê của anh nơi có cô gái Nora vẫn một lòng chờ đợi anh sau bao năm xa cách. Song, cuối cùng chính Brotben lại chiếm được cảm tình của dân làng, họ muốn bầu anh làm nghị sĩ đại diện cho họ ; anh chinh phục được trái tim Nora, nàng nhận lời làm vợ anh. Trong khi đó, Đoilơ sống giữa những người đồng hương mà chẳng được ai để ý tới.

Tác giả viết : "Vở kịch của tôi là sự trình bày hết sức không khoan nhượng về Ailen già nua đích thực"(1). Ông phê phán không khí trì trệ và những mộng ảo nhằm thức tỉnh nhân dân Ailen, đồng thời cũng chỉ trích chính sách của Anh đối với mảnh đất này.

Vua Anh Etuôt VII (Edward VII) đã đến dự một buổi biểu diễn *Hòn đảo khác của Jôn Bun*. Nhưng năm 1915, vở kịch ngắn của ông nhan đề *O'Flehơcty, huân chương chiến tranh* (O'Flaherty, V.C.) lại bị kiểm duyệt cấm vì lí do "yêu nước".

Tâm hồn Ailen và tư tưởng yêu nước còn bộc lộ xa xôi ở vài chỗ khác nữa. Nhưng trong cuộc đời hoạt động của B.So, và trong tư tưởng của ông, chủ nghĩa dân tộc chiếm vị trí không quan trọng bằng những vấn đề xã hội cấp bách và cuộc đấu tranh giai cấp gay gắt.

B. So bước vào tuổi thanh niên đúng lúc các phong trào xã hội chủ nghĩa bắt đầu phát triển mạnh ở Anh. Những điều tai nghe mắt thấy về thực trạng xã hội ở Đablin và sau này ở Luân Đôn tác động mạnh mẽ đến con người vốn giàu óc quan sát như ông. Năm 1884, ông tham gia thành lập Hội Febiơn (Fabian Society) là tổ chức của những người trí thức Anh có khuynh hướng tiểu tư sản chủ trương quá độ từ chủ nghĩa tư bản lên chủ nghĩa xã hội bằng con đường hoà bình, không thông qua đấu tranh cách mạng. Chẳng phải ngẫu nhiên tên của vị tướng lĩnh La Mã khước từ những hành động quyết liệt trong cuộc đấu tranh chống Hanniban ở thế kỉ II tr. C.N. được chọn làm tên của Hội. Chính qua tổ chức này, nhờ các bạn bè quen biết giúp đỡ mà B. So trở thành nhà báo như ta biết trên kia.

Năm 1886, ông được đọc tác phẩm *Sự tiến bộ và nạn nghèo đói* (1879) của nhà kinh tế học MI Henry Giorgiơ (Henry George, 1839 – 1897) và có ấn tượng sâu sắc : "Tầm quan trọng của những cơ sở kinh tế – ông viết – loé rạng trong tôi". Sau đó, khi ông lên tiếng bênh vực quan điểm của H. Giorgiơ trong một cuộc họp thì bị mọi người chê cười là chưa đọc *Tư bản* (1867) của Mac (Karl Marx, 1818 – 1883). Ông liền tìm đến với các tác phẩm của Mac và càng nhận thức ra nhiều điều mới mẻ. Ông tự nhận là một người xã hội chủ nghĩa, và tự hào về danh hiệu đó.

---

(1) B.Shaw : Lời tựa vở kịch *Hòn đảo khác của Jôn Bun*.

B. So hoạt động tích cực cho phong trào xã hội chủ nghĩa. Vào những năm cuối của thế kỉ trước, nhân dân Luân Đôn thường thấy B. So, một người tóc đỏ, râu đỏ, cao và gầy, say sưa diễn thuyết ở các công viên, quảng trường, góc phố, vì tổ chức diễn thuyết tại những nơi công cộng là hình thức hoạt động tuyên truyền quen thuộc ở Anh hồi bấy giờ. Sự làm việc quá sức kèm theo chế độ ăn uống "kiêng khem" chỉ có rau quả, không thịt cá, không rượu bia làm cho sức khỏe của ông suy sụp nhanh chóng. Ông hồi phục lại được là nhờ sự chăm sóc của vợ ông, người Ailen, cưới năm 1898, Saclôt Pâynơ - Taosen (Charlotte Payne - Townshend).

Là một trong những trụ cột chính của Hội Febiơn, B. So góp phần vào việc thành lập Đảng Lao động Anh (1906), và từ khi Đảng Cộng sản Anh ra đời, tuy không phải là một đảng viên cộng sản, ông vẫn tham gia viết bài đều đặn cho các cơ quan ngôn luận của Đảng như tờ *Daily Worker (Nhật báo Người lao động)*, tờ *Labour Monthly (Nguyệt san Lao động)*.

Ông có dịp trình bày tương đối tập trung quan điểm chính trị của mình trong cuốn *Sách hướng dẫn của người phụ nữ thông minh*... (1928). Ông xem xét nhiều mặt của chủ nghĩa tư bản với những hiện tượng tiêu cực đáng phê phán như người làm việc, kẻ ăn bám, những mưu mô tính toán kể cả chiếm đoạt vì lợi ích cá nhân đối với lợi ích chung và nhiều thói hư tật xấu khác. Theo ông, mục đích chủ yếu của chủ nghĩa xã hội là đảm bảo sao cho việc phân phối thu nhập được công bằng, vì chỉ có thế mỗi cá nhân mới khẳng định được giá trị của bản thân trên cơ sở lao động là nghĩa vụ thiêng liêng của con người. Ông cho rằng cái khó của công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội là ở chỗ các cá nhân thường bị níu kéo bởi những lợi ích riêng tư. Có người đánh giá cuốn sách là bản di chúc xã hội của nhà văn.

Tuy nhiên, sự chuyển biến tư tưởng của B.So về phía chủ nghĩa Mac cũng dừng lại ở giới hạn nhất định. Ảnh hưởng của chủ nghĩa Febiơn để lại nơi ông dấu vết lâu dài, mặc dù có lúc ông đã viết bài nêu lên những ảo tưởng của con đường cải lương muốn làm nảy sinh chủ nghĩa xã hội từ bộ máy chính quyền của giai cấp tư sản thì chẳng khác nào muốn "dùng máy khâu để tạo ra những quả trứng tròn", và mặc dù trong một cuộc mít tinh ở Luân Đôn cuối năm 1931, ông tuyên bố các thứ chủ nghĩa Febiơn, chủ nghĩa xã hội dân chủ, chủ nghĩa cộng đồng, chủ nghĩa xã hội đều thuộc về quá khứ, giờ đây "không còn có cái gì khác nữa ngoài chủ nghĩa cộng sản".

Trên thế giới ít có nhà văn nào ngay từ khi còn sống đã gây nên những phe phái đối lập trong giới phê bình như B.So. Người ta thành lập *Hội nghiên cứu So*, ra các tạp chí riêng về So, có phái ủng hộ So, có phái chống đối So.

B. So từng viết : "Với tôi, cuộc đời tôi thuộc về cộng đồng và chừng nào tôi còn sống, tôi còn làm hết sức mình cho cộng đồng ấy"[1]. Khi ông qua đời, tờ *Daily Worker* (3.XI. 1950) viết : "Bơnơt So đã sống và chết như một con người xã hội chủ nghĩa". Chừng ấy cũng đủ để bác bỏ những lời xuyên tạc "Bơnơt So con người keo kiệt", "Bơnơt So kẻ theo chủ nghĩa phát xít ở Anh ", "Bơnơt So nhà hiện sinh chủ nghĩa"...

Nhưng mặt khác cũng phải nói rằng, B. So có những mơ hồ nhất định, trong cách nhìn nhận vấn đề nào đấy khiến nhiều người, kể cả bạn bè, có thể hiểu nhầm ông. Đó là trường hợp ông cho in bài *Lương tri về chiến tranh* ngay trong những ngày đầu của Đại chiến I. Bài viết bị buộc tội là bộc lộ quan điểm thân Đức. Thậm chí có người đòi xử bắn ông. Theo Hamông, một chuyên gia Pháp về B. So thì *Lương tri về chiến tranh* "không phải là một bài viết thân Đức mà cũng chẳng là chống Đức. Đó là một bản trình bày khách quan với ý chính cho rằng tiến hành chiến tranh trong khi chưa được chuẩn bị như trường hợp nước Anh lúc ấy là phi lí..."[2]. Hamông coi việc gán cho B. So thái độ thân Đức cũng như chê nhà văn keo kiệt là những điều bịa đặt.

2. SỰ NGHIỆP TRÊN VĂN ĐÀN

Những gì nổi lên trong cuộc đời khá sôi động của B. So, như ta đã thấy, chủ yếu là những vấn đề của thế kỉ chúng ta. Thế còn sự nghiệp sáng tác của ông cũng vắt ngang qua hai thế kỉ ? Có thể nói rằng vị trí hài kịch của B. So là thuộc về thế kỉ này, xét về hình thức thể loại cũng như về nội dung thông báo và mối quan hệ giữa kịch bản với sân khấu, kể từ vở đầu tiên nhà văn bắt tay sáng tác từ giữa những năm 80 của thế kỉ trước.

Các hình thái văn học nghệ thuật biến đổi không ngừng. Văn nghệ sĩ thời đại nào cũng luôn tìm cách đổi mới các phương thức và thủ pháp biểu hiện. Nhưng có lẽ một trong những đặc trưng thể hiện rõ nhất sắc thái hiện đại của văn học thế kỉ XX là sự đổi mới nghệ thuật liên tục và sâu sắc đánh dấu những bước ngoặt quan trọng có tính chất đảo lộn trên khắp các lĩnh vực thơ ca, tiểu thuyết, kịch, nhanh chóng tạo nên sự phân biệt thậm chí đối lập giữa "hiện đại" và "truyền thống".

Sau thời kì nở rộ với nhiều đổi mới quan trọng cuối thế kỉ XVI, đầu thế kỉ XVII, tiêu biểu là sự nghiệp sáng tác của Sêcxpia, ngành sân khấu ở Anh không có những chuyển biến gì đáng kể. Cuối thế kỉ XIX, một số nhà viết kịch mày mò tìm những con đường thể nghiệm : Henry Actơ

---

(1) Dẫn theo Augustin và Henriette Hamon trong Lời tựa cuốn *Oeuvres de Bernard Shaw : Trois pièces pour Puritains*, Montaigne, Paris, 1935, tr. XVIII.

(2) A. và H. Hamon, sđd, tr. XVI.

Jônơ (Henry Arthur Jones, 1851 – 1929) với các vở hài kịch *Kẻ môi giới* (1889), *Cô vũ nữ* (1891), *Những tên nói dối* (1897)..., Actơ Painerô (Arthur Pinero, 1855-1934) với các vở *Hai trăm đồng bảng mỗi năm* (1877), *Bà hai Tanqueray* (1893)... Nhưng tác phẩm của hai người đó "chỉ biểu lộ một nhu cầu mơ hồ về đổi mới và dừng lại ở một sự thỏa hiệp".[1] B. So nhận rõ điều ấy lắm. Chính ông đã từng chê *Những tên nói dối* của H.Jônơ là một vở kịch "khéo xếp đặt" (well –made play) và theo lối mòn. Đấy là chưa kể B. So không thể nào ưa được một nhà văn theo quan điểm ca ngợi chủ nghĩa đế quốc như H.Jônơ. Có thể kể thêm một nhà soạn kịch khác có tiếng tăm trong giai đoạn này là Ôxca Oaiđơ (Oscar Wilde, 1854 – 1900), tác giả những vở *Cái quạt của bà Uynđơmia* (1893), *Người phụ nữ tầm thường* (1893), *Một ông chồng lí tưởng* (1895)... Nhưng tài năng của Ô. Oaiđơ chủ yếu là ở chỗ làm sống lại một cách rực rỡ hình thức hài kịch vốn có bằng ngọn bút tài hoa.

Những vở kịch hoàn toàn mới mẻ của B. So đã xuất hiện trong tình hình ấy. "Sân khấu Anh, Lơgui và Cazamiăng viết, sau một thời kì dài trì trệ, được khơi dậy vào cuối thế kỉ XIX bởi một loạt những sáng kiến quy tụ mà tác phẩm của B. So là sáng kiến chính"[2].

Tiếp theo B. So là các nhà viết kịch khác : X. Môom (S. Maugham, 1874 - 1965), G. Barkơ (G. Barker, 1877 – 1946)... và nhất là Jôn Xingơ, Jôn Gônxuôthi, Xin O'Câyxi. Tên tuổi của J. Xingơ (J. Synge, 1871 – 1909) gắn liền với sự phục hưng của nền sân khấu dân tộc Ailen hồi đầu thế kỉ. J. Gônxuôthi (J. Galsworthy, 1867 – 1933), được giải Nôben năm 1932, chủ yếu là nhà tiểu thuyết nhưng cũng có sáng tác kịch và kịch của ông chiếm vị trí nhất định ở Anh trong lịch sử sân khấu, với những vở ít nhiều vận dụng nhuần nhuyễn các nghệ thuật và thủ pháp phân biệt kịch mới với kịch cũ. O'Câyxi (Sean O'Casey, 1884 – 1964) là nhà văn Ailen gắn bó cuộc đời và sự nghiệp với lí tưởng của chủ nghĩa xã hội khoa học và với công cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc Ailen. Các vở kịch *Bóng của người thiện xạ* (1923), *Chiếc cày và những ngôi sao* (1926), *Ngôi sao chuyển sang màu đỏ* (1934)... là những tác phẩm vừa mang tính thời sự nóng hổi, có giá trị hiện thực cao, vừa độc đáo về phương diện nghệ thuật biểu hiện.

Các nhà văn trên, mỗi người một khía cạnh, góp phần đổi mới nghệ thuật sân khấu Anh ở những mức độ khác nhau. Nhưng không ai sánh được với B. So về ý đồ táo bạo muốn cải cách triệt để, xây dựng những vở kịch theo một kiểu hoàn toàn mới, dáng dấp hiện đại, khác với truyền

---

(1) E. Legouis, L.Cazamian : *A History of English Literature*, J.M.Dent and Sons, LTD, London, 1971, tr. 1344.

(2) E. Legouis, L.Cazamian, sđd, tr. 1343.

thống. Loại "kịch ý niệm" của ông với hệ thống các biện pháp nghệ thuật tương ứng kèm theo là sự thể nghiệm độc đáo. Hai phái ủng hộ So và chống So không chỉ hình thành trên cơ sở đánh giá khác nhau về tư tưởng chính trị xã hội của nhà văn, mà cả về nghệ thuật kịch của ông nữa. Sau B. So, kịch ở Anh phát triển theo nhiều hướng khác nhau, chứ không phải chỉ một loại "kịch ý niệm". Từ 1956, nghệ thuật sân khấu tại đây bước vào thời kì phát triển mới với các nhà soạn kịch Ôxbonơ (J. Osborne), Oexkơ (A. Wesker), Acđen (J. Arden), Pintơ (H. Pinter) và các nhà đạo diễn Bruc (P. Brook), Litơnut (J. Littlewood)... Những tìm tòi của B. So góp phần vào quá trình đổi mới này.

Nhìn rộng ra ngoài thể loại kịch một chút, ta thấy rõ thêm vị trí kịch của B. So trong nền văn học Anh thế kỉ XX nói chung.

Sự đổi mới trong thơ gắn liền với tên tuổi của T.S. Eliot (1888 - 1965) và một số nhà thơ khác với loại thơ suy tưởng đối lập với thơ cảm xúc, không khỏi làm ta liên tưởng đến loại kịch ý niệm của B. So.

Những tìm tòi đổi mới thuần túy về hình thức hoặc nặng về hình thức, tước bỏ nội dung xã hội của tác phẩm lôi cuốn nhiều thế hệ nhà thơ, nhà tiểu thuyết và thường được coi như dấu hiệu của "nghệ thuật hiện đại".

Henry Jêmx (Henry James, 1843 - 1916) là nhà văn Anh gốc Mĩ[1], tác giả của những tiểu thuyết *Quảng trường Oasinhtơn* (1880), *Chân dung một người đàn bà* (1881), *Nàng thơ bi thảm* (1890), *Các ngài đại sứ* (1901), *Cánh chim câu* (1902), *Chiếc bình vàng* (1904)... Trong giai đoạn đầu, các tác phẩm của ông gắn bó ít nhiều với xã hội, nêu lên những tác hại của mối quan hệ tư bản chủ nghĩa, nhưng càng về sau càng đi sâu vào khuynh hướng duy mĩ với những thể nghiệm thuần túy về hình thức. Chính vì vậy, tuy H. Jêmx sáng tác chủ yếu vào cuối thế kỉ trước, các nhà nghiên cứu coi ông như người mở đầu cho tiểu thuyết hiện đại thế kỉ XX, báo trước sự ra đời các tiểu thuyết của Joixơ ở Anh và Pruxt (M. Prust, 1871 - 1922) ở Pháp.

Jêmx Joixơ (James Joyce, 1882 - 1941) là người Ailen, sinh ở Đablin, được nhiều giới phê bình ở phương Tây tôn là "bậc thầy" của tiểu thuyết thế kỉ XX. Sau mấy tác phẩm *Những người Đablin* (1914), *Chân dung một nghệ sĩ thời trẻ* (1916), ông trở thành nổi tiếng với kiệt tác *Iulixiz* (Ulysses, 1922), dày ngót ngàn trang, kể chuyện xảy ra trong một ngày, ngày 16. IV. 1904, từ tám giờ sáng đến hai giờ đêm, với ba nhân vật nhà thơ Xtephơn (Stephen), Lêôpôn Blum (Leopold Bloom) nhân viên tờ báo hàng ngày *Tin điện buổi chiều*, và vợ anh là Merion Blum (Marion Bloom)

---

(1) H. James sinh ở New York, năm 1875 sang ở hẳn bên châu Âu ; năm 1915 mới nhập quốc tịch Anh, nên người ta cũng coi ông là nhà văn Mĩ.

một ca sĩ trong thành phố Đablin. Hầu như chẳng có gì đặc biệt xảy ra với ba nhân vật trong ngày ấy. Thay vào đó, nhà văn khai thác triệt để nghệ thuật độc thoại nội tâm phát triển thành dòng ý thức, nhiều chỗ phá vỡ cái lôgic thông thường của tư duy và quy luật phổ biến của ngôn ngữ... J. Joixơ càng tiến đến cực đoan hơn trong tiểu thuyết *Thức canh Finnêgơn* (Finnegan's wake, 1939). Đọc Joixơ, phải có chìa khóa riêng để giải mã mới hiểu được, mà nhiều khi các chuyên gia về Joixơ cũng không giải thích nổi.

Vơcginia Uônf (Virginia Woolf, 1882 – 1941) là nữ văn sĩ, viết các tiểu thuyết *Đêm và ngày* (1919), *Phòng của Jacôp* (1922), *Bà Đalouê* (Mrs. Dalloway, 1925)... Cũng như J. Joixơ, bà V. Uônf chống lại khuynh hướng tiểu thuyết hiện thực và được xếp vào hàng những nhà văn lớn góp phần khẳng định chủ nghĩa hiện đại trong lĩnh vực tiểu thuyết ở Anh.

Cũng có thể xếp vào khuynh hướng hiện đại chủ nghĩa nhiều nhà tiểu thuyết nữa, đáng kể hơn cả là D.H. Lorơnx (D.H. Lawrence, 1885 – 1930), cây bút chú ý khai thác những mặc cảm Êdip, tiềm thức, và đề cao yếu tố sinh lí trong con người, tác giả của *Con công trắng* (1911), *Những thằng con và các tình nhân* (1913), *Những người đàn bà mê đắm* (1920) và nhất là *Người tình của bà Satơli* (1928).

Song song với khuynh hướng trên, ở Anh vẫn tồn tại dòng tiểu thuyết hiện thực khỏe khoắn không tách rời những tìm tòi đổi mới về hình thức với nội dung xã hội của tác phẩm. Sau cuộc khủng hoảng kinh tế năm 1929 làm đảo lộn xã hội Anh và bước vào những năm 30 với bao sự kiện dồn dập ở châu Âu và trên thế giới, xu hướng tiểu thuyết thể nghiệm hình thức giảm đi, các nhà văn "nhập cuộc" nhiều hơn.

Sự nghiệp tiểu thuyết tiêu biểu nhất của J. Gônxuôthi bắt đầu với *Từ bốn hướng gió* (1897) và kết thúc với *Qua sông* (1933), nhưng tiêu biểu nhất là hai bộ tiểu thuyết đồ sộ mà dòng họ gia đình tư sản Forxaitơ (Forsyte) là những nhân vật trung tâm. Bộ thứ nhất nhan đề *Bản trường ca của gia đình Forxaitơ* gồm ba tiểu thuyết (*Kẻ giàu có*, 1906 ; *Kiện tụng*, 1920 ; *Cho thuê*, 1921). Bộ thứ hai cũng gồm ba tiểu thuyết (*Con khỉ trắng*, 1924 ; *Chiếc thìa bạc*, 1926 ; *Tiếng hát thiên nga*, 1928) lấy nhan đề chung là *Tấn hài kịch hiện đại*. Những người trong gia đình Forxaitơ không biết đến gì khác ngoài tiền bạc và chỉ đánh giá con người bằng thước đo ấy.

Hơbơt Uênx (Herbert Wells, 1866 – 1946) là một nhà văn hiện thực lớn khác của Anh trong thế kỉ XX. Giá trị hiện thực trong các tiểu thuyết của ông được biểu hiện thông qua nhiều biện pháp nghệ thuật có tính chất ước lệ. Tác giả của *Máy thời gian* (1895), *Hòn đảo của bác sĩ Morô* (1896), *Người vô hình* (1897), *Cuộc chiến tranh trong không trung*

(1908), *Giấc mơ* (1924), *Hình thù của tương lai* (1933)... được coi như người sáng tạo ra loại tiểu thuyết hoang đường mang nội dung xã hội – triết lí.

Chống lại xu hướng chạy theo những tìm tòi đổi mới về hình thức thuần túy, B. So trên mảnh đất sân khấu của mình có quan niệm dứt khoát. Ông viết : "Các ý tưởng mới làm ra kĩ thuật của chúng như nước làm ra lòng sông. Nhà kĩ thuật mà không có ý tưởng thì cũng vô tích sự như người đào con kênh mà không có nước, dù anh ta có thể đào hết sức khéo léo chứ không như con sông Mixixipi hết sức thô sơ"[1]. Ở một chỗ khác ông còn nói : "Chỉ vì nghệ thuật không thôi thì tôi chẳng viết một dòng nào"[2].

Tác giả cuốn sách *Nền sân khấu mới ở Anh* định nghĩa : "Sở dĩ đã có một nền sân khấu mới, chính vì đã có một số tác gia để quyết định rằng sân khấu không có chức năng củng cố trật tự đã được thiết lập, làm an lòng thế giới tư sản về sự trường tồn của các giá trị của nó, và không phải là một sự tiêu khiển dựa trên cơ sở đồng lõa ngầm. Các tác giả ấy đã quyết định là họ có những điều cần nói về thực tế hiện đại"[3]. B. So đã có những điều cần nói như thế. Chính ông viết : "Về phần tôi, tôi có thể khẳng định rằng tôi chẳng phát huy được sức mạnh sáng tạo, chất hóm hỉnh (uy mua) và tài năng sân khấu... nếu như tôi đã không nhìn các sự vật bằng con mắt bực bội"[4]. B. So là nhà soạn kịch thuộc về nền sân khấu của thế kỉ XX.

II - TIỂU THUYẾT VÀ TRUYỆN NGẮN

Đây là mảng sáng tác ít quan trọng của B. So trước khi đi vào lĩnh vực sân khấu, tuy rằng sau đấy ông còn trở lại với nó một đôi lần.

Ông bắt đầu sự nghiệp văn chương bằng năm tiểu thuyết, hầu hết đều bị các nhà xuất bản lúc bấy giờ từ chối, may nhờ những mối quen biết trong hoạt động báo chí nên sau đó mới được đăng tải trên báo. *Sự non nớt* là cuốn tiểu thuyết đầu tay, viết xong năm 1879, nhưng mãi đến 1930 mới ra mắt bạn đọc ; *Một người xã hội chủ nghĩa phi xã hội* xuất

(1) B. Shaw : *Ba vở kịch cho những người Thanh giáo* (Lời tựa).

(2) Dẫn theo Nguyễn Đức Nam trong Lời tựa cuốn *Kịch Bơcna So,* Văn học, Hà Nội, 1975, tr. 15.

(3) Pasquier, Brugière, Rougier : *Le nouveau théâtre anglais,* A.Colin, Paris, 1969, tr.65.

(4) B. Shaw : *Ba vở kịch cho những người Thanh giáo* (Lời tựa).

hiện trên báo năm 1884, in thành sách năm 1887, là tiểu thuyết đầu tiên của ông được in ; *Cuộc kết duyên bất hợp lí* đăng báo năm 1885 – 1887, in thành sách năm 1905 ; *Nghề nghiệp của Kexơn Bairơn* (Cashel Byron's Profession) đăng báo năm 1885 – 1886 ; *Tình yêu trong làng nghệ sĩ,* đăng báo năm 1887 – 1888 và in thành sách năm 1990. Ngoài các tiểu thuyết trên, còn có thể kể *Chuyện phiêu lưu của cô gái da đen đi tìm Chúa* (1932) và một vài truyện ngắn như *Cuộc báo thù kì lạ, Khúc nhạc chiều...*

Về năm tiểu thuyết đầu tiên, tuy có người khen vài lời về ngòi bút tài hoa sắc sảo, nhưng nhìn chung giá trị chẳng có là bao. Các nhà xuất bản "nhất trí khước từ cái vinh dự được liều bỏ vốn" in sách cho ông như ông kể lại, chẳng phải chỉ vì lúc đó ông là một cây bút chưa có tên tuổi, mà còn vì chất lượng tác phẩm quả thật non kém. Giorgiơ Mêrêđit (George Meredith, 1828 – 1909) là nhà văn có tiếng giúp việc duyệt bản thảo cho một nhà xuất bản những năm ấy đã làm hẳn một bản tường trình không tán thành việc xuất bản một trong số những tiểu thuyết đó. Sau này chính B. So cũng thừa nhận đấy là "những tiểu thuyết giai đoạn non nớt" của ông.

Các tiểu thuyết ấy chủ yếu là dịp để ông rèn luyện ngòi bút chuẩn bị cho những kiệt tác sau này. Tuy nhiên, ta cũng có thể tìm thấy được ít nhiều thú vị ở bóng dáng nhà văn với những tư tưởng chống tôn giáo và phê phán xã hội thấp thoáng trong tác phẩm, hoặc ở những lời nói đầu là bộ phận nằm ngoài văn bản tiểu thuyết.

Chẳng hạn, trong *Sự non nớt,* cái hấp dẫn không phải ở cốt truyện chàng Rôbơt Xmit (Robert Smith) yêu cô thợ may hiền dịu Rôzơ Ruxen (Rose Russell) chàng gặp trong khách sạn nơi chàng ngụ tại Luân Đôn ; nhưng Rôzơ rời Luân Đôn về nông thôn, cô gặp chàng hoạ sĩ Xyrin Xcôt (Cyril Scott) và hai người lấy nhau làm cho nàng Izaben Uoat (Isabelle Wooward) kiêu kì đang say đắm chàng hoạ sĩ danh tiếng kia vô cùng bực tức... Có người cho rằng ở tiểu thuyết này, *Lời nói đầu* mới là bộ phận lí thú nhất, trong đó B. So cho chúng ta biết về cuộc sống của ông và gia đình ông, về quyết tâm phấn đấu mỗi ngày viết năm trang tiểu thuyết và bao chuyện khác nữa trong thời kì ấy. Bước vào tiểu thuyết, nhân vật Rôbơt Xmit, một viên chức quèn chán ghét công việc của mình, ít nhiều là hình ảnh tiểu thuyết hóa và cái loa phát ngôn của con người thực là chàng thanh niên B. So kia. Nhà văn lại để cho Xmit bỏ việc đến làm thư kí cho ngài Uoat (Wooward) giàu có để được dịp dựng lên bức tranh xã hội với tầng lớp quý tộc và các văn nhân, nghệ sĩ phụ thuộc vào họ.

Những vấn đề xã hội toát lên trong các tiểu thuyết trên sẽ được nhà văn phát triển sâu rộng hơn ở các vở kịch.

B. So ít đi du lịch. Mãi đến năm 1932, ông mới đi một chuyến vòng quanh thế giới. *Chuyện phiêu lưu của cô gái da đen đi tìm Chúa* ông viết trong thời gian một tháng bị bệnh nằm tại Nam Phi. Cô gái da đen ấy quy đạo nhờ sự cảm hóa của một nhà truyền giáo Anh trên đất châu Phi, cô không khỏi có nhiều băn khoăn vướng mắc về đức tin và bắt đầu cuộc hành trình đi tìm Chúa. Sau bao gian nan vất vả mà chẳng đạt mục đích, cô gặp một ông lão đầu óc thảnh thơi, cuốc đất làm vườn, chẳng bận tâm gì đến Chúa. Đã quá chán nản, mệt mỏi với công cuộc tìm kiếm vô hi vọng, cô gái ở lại giúp cụ làm vườn, cuối cùng lấy một anh thanh niên Ailen cùng chăm lo vườn tược với cô. Tác phẩm có dáng dấp một truyện kiểu Vonte (Voltaire, 1694 – 1778). Nội dung cũng làm ta liên tưởng đến cái kết thúc truyện *Căngdich* (Candide, 1759) của nhà văn Pháp ấy. Tuy cùng sử dụng nghệ thuật ẩn dụ với hình ảnh cuốc đất làm vườn, nhưng truyện của Vonte thiên về hàm ý phê phán xã hội, còn truyện của B. So lại chủ yếu nêu vấn đề tôn giáo như ta thấy ngay ở nhan đề. Nét đặc trưng nữa của B. So là ở đoạn bình luận ngoại đề dài của nhà văn dùng để kết thúc tác phẩm.

Quan điểm tôn giáo của B. So cũng được thể hiện trong *Cuộc báo thù kì lạ* qua câu chuyện "phép mầu". Cả một nghĩa trang nơi an nghỉ của các bậc thánh thiện và những con chiên ngoan đạo ở làng Fo Mailơ Uatơ (Four Mile Water) bên Ailen sau một đêm bỗng biến từ bờ bắc con sông sang bờ nam theo báo cáo của Cha Hicki (Hickey) trình lên Đức Tổng giám mục. Nguyên nhân là vì chiều tối hôm trước người ta đem chôn ở đấy anh thợ đóng móng ngựa vừa mới chết, là một gã vô thần, chẳng bao giờ đi lễ nhà thờ, lại "huênh hoang" là có ông nội tham gia cuộc khởi nghĩa năm 1798 và ông bố đi theo X. O'Brien (S. O'Brien, 1803 – 1864) là lãnh tụ của phong trào thanh niên Ailen đấu tranh cho độc lập dân tộc. Những tôi con của Chúa không chịu nằm cùng nghĩa trang với y ! Ý nghĩa châm biếm ấy còn sâu cay hơn là việc Cha Hicki bị cách chức ở cuối tác phẩm về tội "lừa bịp".

Cái độc đáo của B. So ở đây là không xây dựng một câu chuyện theo lối phản ánh chân thực cụ thể mà sáng tạo ra một sản phẩm riêng chỉ tồn tại trong trí tưởng tượng và trong nghệ thuật mà thôi. Qua truyện này, "phép mầu" là có thật ! Truyện được để ở ngôi thứ nhất. Người kể chuyện là chàng Zeno, cháu của đức Tổng giám mục, được cử đi điều tra. Lại thêm có ngày tháng cụ thể làm tăng độ tin cậy của truyện. Zeno trước lúc đi làm nhiệm vụ đã chê ông bác tin vào báo cáo của Cha Hicki thì đầu óc chẳng còn lành mạnh nữa rồi. Nhưng sau khi xuống tận nơi điều tra bí mật, Zeno đã gửi thư về cho bác xác nhận "phép mầu" là hoàn toàn có thật. Tiếp đó xảy ra xích mích với Cha Hicki, cô con gái là Kêtơ Hicki (Kate Hickey) và người yêu của nàng là Phin Lengân (Phil Langan), Zeno bị đánh hộc máu mồm. Anh liền trả thù bằng cách đêm hôm ấy bí mật một mình chuyển ngôi mộ của kẻ bất hạnh kia sang bên bờ nam,

thì lập tức sáng hôm sau cả nghĩa trang lại tự động chuyển về bờ bắc ! Phép mầu xuất hiện hai lần ! Truyện *Phép mầu* (1981) của nhà văn Pháp Pie Bulơ (Pierre Boulle, sinh năm 1912) cũng sẽ đi theo hướng "có thật" như vậy. Theo cách đó, ý nghĩa phê phán không xuất hiện trực tiếp, thuận chiều, mà bộc lộ gián tiếp, theo chiều nghịch, như hòn đá khi văng trở lại mới giáng trúng đối thủ.

Cuộc báo thù kì lạ được kết cấu theo kiểu một cốt truyện khéo xếp đặt là điều B. So sẽ hết sức tránh sau này khi viết kịch với phong cách hiện đại hơn. Tất cả các chi tiết đều được tính toán kĩ lưỡng, bố trí khéo léo để dẫn đến kết cục bất ngờ : tính khí của Zeno cũng thuộc loại hơi bất thường ; Cha Hicki lại có cô con gái xinh đẹp[1] ; Zeno xác nhận "phép mầu" có thật và đề nghị đức Tổng giám mục hôm sau cử đoàn chính thức về để ghi nhận ; rồi xích mích xảy ra... và khi đoàn về thì nghĩa trang đã ... trở lại bờ bắc ! Hicki bị kết tội (oan ?) là lừa bịp. Hai lần người đọc bất ngờ !

Khúc nhạc chiều cũng thuộc loại có cốt truyện và khéo xếp đặt dẫn đến kết thúc bất ngờ như trên. Người kể chuyện là đại tá Grin (Green) đã bốn mươi tuổi, thầm yêu nàng Linđa (Linda) trẻ đẹp mê âm nhạc và rất thích nghe bản "Khúc nhạc chiều" của Sube (Schubert). Đại tá kì công thuê thầy luyện cho mình chơi bài đó để có dịp trổ tài trên chiếc kèn đồng, tuy thầy can ngăn vì Grin không có năng khiếu chơi nhạc. Mấy tháng sau, dịp may đã đến. Grin mua chuộc được một người đày tớ để lẻn vào vườn bên dưới cửa sổ phòng nàng. Vào một buổi tối, đang trên đường tới đấy, Grin gặp Posalixtơ (Porchalester) và được chàng cho biết là cũng thầm yêu Linđa, cũng tập bản "Khúc nhạc chiều" để hôm sau sẽ làm cho nàng phải bất ngờ, và giờ đây đang đến chơi nhà nàng. Grin đứng đợi hàng tiếng đồng hồ dưới vườn, trong lúc ở trên phòng Linđa muốn nghe "Khúc nhạc chiều", nhưng anh chàng Posalixtơ, cũng là sĩ quan, vẫn cứ làm cao. Đến khuya, Posalixtơ ra về, tiếng kèn đồng cất lên, Grin nhận ngay được bức thư cự tuyệt để gửi cho... Posalixtơ, do gia nhân đưa xuống vườn cho anh. Mọi cái nút lắt léo cũng như tinh thần của truyện và nỗi hồi hộp chờ đợi của người đọc như được cô đúc lại, bện chặt và tháo gỡ ở mấy dòng cuối cùng : "Linđa bây giờ là vợ tôi. Đôi khi tôi hỏi nàng tại sao cứ khăng khăng cắt đứt với Posalixtơ, anh ta đã lấy danh dự sĩ quan và người quân tử ra thề với tôi là không hề biết có làm điều gì sơ suất khiến nàng phải phật lòng. Nàng luôn luôn từ chối không kể cho tôi nghe".

Mấy dòng ấy cũng hàm chứa chất hóm hỉnh nhẹ nhàng mà kín đáo, nó là một khía cạnh trong tài năng nghệ thuật của B. So sẽ được phát triển ở sáng tác kịch.

---

(1) Các mục sư ở Anh có thể lấy vợ.

III - HÀI KỊCH Ý NIỆM

Hài kịch ý niệm (comédie d'idées) là loại kịch "trong đó các hệ tư tưởng và các triết lí nhân sinh giao tranh với nhau một cách hóm hỉnh hoặc nghiêm trang"(1). Hài kịch ý niệm trước hết gắn với tên tuổi của B. So, có thể coi như người cha đẻ ra nó. Ô. Oaiđơ đóng góp ít nhiều vào sự ra đời của loại kịch này. Nó sẽ tiếp tục được khẳng định trong kịch của những nhà văn Pháp J. Girôđu (J. Giraudoux, 1882 - 1944) và J.P. Xactơrơ (J.P. Sartre, 1905 - 1980).

1. SỰ TIẾP NHẬN LOẠI KỊCH MỚI

B. So viết tất cả 57 vở kịch. Kịch của ông trải qua số phận cực kì long đong rồi mới dần dần được công chúng tiếp nhận, âu đó cũng là quy luật phổ biến đối với khá nhiều những cái mới.

Sau những năm thử sức với mấy cuốn tiểu thuyết đầu tay, B. So tìm ra mảnh đất sở trường và đi vào sáng tác kịch từ 1885. Ông viết chung một vở với nhà phê bình sân khấu W. Acsơ (W. Archer), nhưng sau đó rút ra, làm lại, đến 1892 thì xong, đó là *Nhà của những tay goá vợ*. Có lẽ con đường dự định khai phá của B. So chẳng giống ai nên không thể cộng tác được với người khác chăng ? Vở kịch được công chúng đón tiếp lạnh nhạt. Năm sau ông hoàn thành *Anh chàng tán gái*, không diễn được ở Anh, phải đợi đến 1908 mới được dàn dựng ở New York, mà kết quả cũng xoàng. Vở tiếp theo, *Nghề nghiệp của bà Oaren* (Mrs. Warren's Profession, 1893) bị kiểm duyệt cấm. Mười hai năm sau, các diễn viên bị bắt khi dựng vở kịch này ở Mĩ. Ba vở trên họp thành *Những vở kịch khó chịu*.

Bốn vở tiếp theo họp thành *Những vở kịch dễ chịu* số phận chẳng may mắn gì hơn : *Vũ khí và con người* (1894), *Con người của số phận* (1895), *Bạn chẳng bao giờ nói ra được* (1896) và *Candida* (1897). Phần lớn phải đợi sang đầu thế kỉ XX mới được dàn dựng ở Mĩ nhờ nhiệt tình của diễn viên Mĩ A. Đêly (A. Daly) là người thích hài kịch của B. So. Trong khi đó, các chủ rạp hát ở Anh đều ngại bỏ vốn vào các vở kịch ấy như các nhà xuất bản đã từng ngại bỏ vốn in các tiểu thuyết của ông trước đây.

Vì kịch không được ra mắt khán giả, B. So liền cho in bảy vở trên thành tập *Những vở kịch dễ chịu và khó chịu* năm 1898 để chúng đến với độc giả. Đồng thời ông kiên trì tiếp tục viết những vở khác, chẳng

---

(1) Patrice Pavis : *Dictionnaire de Théâtre* ; Ed. Sociales, Paris, 1980, mục từ "Comédie d'idées".

diễn được thì cho in. *Ba vở kịch cho những người Thanh giáo* (1901) gồm *Đồ đệ của quỷ*, *Xêza và Clêôpat* (Caesar and Cleopatra), *Sự cải hoá của đại úy Braxbao* (Captain Brassbound's Conversion).

Cũng may hai quyển sách trên in ra gây nên những cuộc tranh luận dữ dội hình thành hai phe tán thành và phản đối So, đấy là cách quảng cáo tốt nhất. Kịch của ông bắt đầu được dàn dựng và thu hút rất đông khán giả. Năm 1903, kịch B. So chiếm lĩnh sân khấu Mĩ và Đức ở khắp các thành phố lớn, sau mười một năm lao đao kể từ khi ông hoàn thành vở kịch đầu tiên. Năm 1904, đến lượt các nhà hát trong nước liên tiếp diễn kịch B. So. Các nhà hát ở Luân Đôn trong hai năm 1904 – 1905 chỉ có những vở kịch của ông trong bảng danh mục. Ông càng trở nên nổi tiếng khi vua Anh đến dự buổi biểu diễn *Hòn đảo khác của Jôn Bun* năm 1904. Sau đó kịch của ông tràn sang nhiều nước khác ở châu Âu.

B. So vẫn sáng tác đều đặn : *Người và siêu nhân* (1904), *Tư lệnh Bacbara* (1906), *Lấy nhau* (1908), *Không môn đăng hộ đối* (1909)... Có những kiệt tác như *Picmalion* (Pygmalion, 1913), *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* (1919), *Nữ thánh Jan* (Saint Joan, 1923), *Chiếc xe táo* (1929)... Một số vở hoàn thành khi ông đã ngoài chín mươi tuổi : *Những tỉ bạc của Bôian* (Buoyant Billions, 1946 – 1948), *Sêcx chống lại So* (Shakes versus Shaw, 1949), *Những truyện ngụ ngôn bịa đặt* (1950). Vở *Vì sao nàng không muốn* viết dở dang, xuất bản năm 1956, khi ông đã qua đời.

Nhiều vở kịch của B. So từng chiếm kỉ lục về số lần diễn liên tiếp : *Vở kịch đầu tay của Fenny*, 500 buổi ở Luân Đôn năm 1909, *Nghề nghiệp của bà Oaren* hơn 300 buổi ở Berlin năm 1910, *Nữ thánh Jan* hơn 300 buổi ở Luân Đôn năm 1924... Sân khấu khắp nơi đã mở rộng cửa với ông, song ông vẫn cho in thành sách để đồng thời đưa ngay các tác phẩm đến với độc giả và thành công chẳng kém gì ở các rạp hát.

Hài kịch ý niệm của B. So vừa để diễn, vừa để đọc. Mới đầu do bị các chủ rạp hát từ chối, ông đành phải cho in. Về sau ông vừa hướng tới khán giả qua dàn dựng trên sân khấu, vừa hướng tới độc giả qua những trang sách. Điều đó góp phần lí giải một số hiện tượng phổ biến trong các kịch bản của ông.

Trước hết là những lời tựa. Kịch của B. So khi in thường kèm theo lời tựa rất dài. Lời tựa của *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* trên bốn mươi trang, của *Nữ thánh Jan* gần bảy chục trang, của *Chiếc xe táo* trên ba chục trang..., có khi dài bằng một phần ba, thậm chí một nửa nội dung chính của kịch. Trả lời các bạn bè trách ông sao viết dài trong khi nhiều nhà viết kịch lớn không làm thế, ông viết ở Lời tựa *Ba vở kịch cho những người Thanh giáo* : "Lí do phần lớn các nhà soạn kịch không viết những lời tựa cho các vở kịch của họ là vì họ không viết nổi. Thực vậy, tay nghề của nhà triết học ý thức sâu sắc và của nhà phê bình sành sỏi hoàn toàn

không thuộc tay nghề của kịch tác gia... Và chăng, tôi, tôi xin nói tại sao tôi lại phải đi nhờ một người khác khen ngợi mình, trong khi tôi có thể tự khen tôi ? Tôi có đầy đủ khả năng cần thiết để biện hộ".

Nhận xét trên có phần quá đáng. Tuy nhiên, khi kịch in ra để đọc, lời tựa như cuộc trò chuyện của nhà văn với mọi người xoay quanh tác phẩm thì rõ ràng nó có lí do tồn tại. B. So nói vậy thôi, chứ các lời tựa của ông không phải là chỗ ông tự khen hay quảng cáo cho mình. Các lời tựa ấy có chức năng như những bình luận ngoại đề ở tiểu thuyết. Có khác chăng là ở vị trí xuất hiện. Vì là kịch nên nhà văn không thể đưa thẳng vào kịch bản như trong tiểu thuyết.

B. So chẳng phải là không có lí do khi ông còn nói thêm cũng có phần nào quá đáng, và vẫn ở lời tựa quyển sách kể trên : "Tôi sẵn lòng đánh đổi nửa tá vở kịch của Sêxpia để lấy một trong số những lời tựa mà lẽ ra ông đã nên viết".

Các lời tựa càng phù hợp hơn với loại "kịch ý niệm". B. So cũng đã gợi cho ta thấy mối quan hệ giữa kịch và triết trong ý kiến vừa dẫn ra trên kia. Quả thật khi *đọc* các vở *Ngôi nhà trái tim tan vỡ, Nữ thánh Jan, Chiếc xe táo*..., các phần lời tựa và kịch bản hỗ trợ lẫn nhau làm cho sự tiếp nhận và niềm hứng thú của chúng ta được sâu sắc thêm. Mặt khác, chắc chắn các lời tựa cũng góp phần không nhỏ giúp cho các đạo diễn và diễn viên khi đưa kịch của ông lên sân khấu. Như vậy lời tựa cũng phần nào đến được với người xem một cách gián tiếp.

Dù sao cũng phải thừa nhận những lời tựa của B. So dài quá mức cần thiết, gây cảm giác nặng nề.

Cùng với các lời tựa là những chỉ dẫn sân khấu (indications scéniques) bao gồm các chỉ dẫn về thời gian, không gian, bài trí đặt ở đầu mỗi màn, các chỉ dẫn về tuổi tác, nghề nghiệp, tính tình, trang phục của các nhân vật khi họ xuất hiện lần đầu, và các chỉ dẫn về tâm lí, động tác, giọng điệu... của họ rải rác từ đầu đến cuối. Nếu những lời tựa nằm ngoài kịch bản thì các chỉ dẫn sân khấu này là bộ phận hợp thành của văn bản kịch.

Các nhà soạn kịch sử dụng những chỉ dẫn sân khấu từ lâu, nhưng thường hết sức đơn giản, ở những chỗ cần thiết nhất, có khi chỉ thu về mấy chữ "ra , vào" để đưa nhân vật ra sân khấu hoặc rút vào hậu trường. Đến thế kỉ XIX, xu hướng sử dụng các chỉ dẫn sân khấu trong kịch bản tăng lên nhiều như ta thấy trong kịch của V. Huygô (V. Hugo), A. đơ Vinhi (A. de Vigny)... Đến B. So có sự bùng nổ về biện pháp này với các chỉ dẫn sân khấu rất dài, rất tỉ mỉ, khiến có nhiều nhà phê bình chê là không cần thiết.

Có lần L. Uynkinxơn (L. Wilkinson) hỏi tác giả : "Những chỉ dẫn sân khấu của ông đầy đủ đến như thế là có ý nghĩa gì và tại sao các nhà soạn kịch lớn đã không cần đến chúng ? ". B. So trả lời cặn kẽ trong thư

gửi L. Uynkinxơn ngày 6.XII.1909. Theo ông, Sêcxpia không dùng các chỉ dẫn sân khấu tỉ mỉ thì đó là thiệt thòi cho Sêcxpia. Ông đưa trường hợp các nhạc sĩ Môza (Mozart) và Vacne (Wagner) ra để so sánh. Các chỉ dẫn trong bản nhạc của Môza sơ sài nhiều so với bản nhạc của Vacne. Kết quả là các nhạc công chơi nhạc của Vacne đúng với Vacne hơn là chơi nhạc Môza đúng với Môza. B. So giao cho các chỉ dẫn sân khấu vai trò quan trọng, "không phải là để bảo một diễn viên phải diễn *thế nào*, mà bảo anh ta phải diễn *điều gì*. Chỉ có một hiệu quả duy nhất phải gây ra, nhưng có năm chục cách khác nhau tạo nên hiệu quả ấy".

B. So còn đưa ra lí do nữa là Sêcxpia tự đạo diễn các vở kịch do mình viết, còn ông thì khác. Mà cho dù ông có tự dựng các vở kịch, trực tiếp chỉ đạo từ phông màn, bài trí đến diễn xuất, thì cũng còn phải tính đến những thế hệ sau và các độc giả ở nơi xa. Rõ ràng ông hướng tới người xem kịch và cả người đọc kịch của ông.

Một đặc điểm của thế kỉ chúng ta trong văn học nghệ thuật là sự hòa nhập của những lĩnh vực khác nhau tạo nên các thể loại mới, như trường hợp tác phẩm *Năm ngoái ở Marienbat* (1961) của nhà văn Pháp A. Rôbơ-Griê (A. Robbe-Grillet) cộng tác với A. Rexne (A. Resnais) và được ghi là truyện - phim (ciné-roman). Sêcxpia, Môlie (Molière) và nhiều người khác vừa soạn kịch vừa dàn dựng, nhưng vai trò đạo diễn không thể hiện trong kịch bản. B. So không bao giờ tự dàn dựng, song phải chăng các vở kịch của ông thể hiện xu thế hòa nhập ngày càng sâu giữa hai lĩnh vực sáng tác và đạo diễn, tuy chưa phải đã dẫn đến một thể loại mới ?

F. Harix đứng về phía L. Uynkinxơn cho rằng một nhà soạn kịch lớn phải hòa nhập hoàn toàn các chỉ dẫn sân khấu vào với cơ cấu nhân vật. Ông viết : "Khi một nhân vật từng bước trở nên sống động qua các ngôn từ và hành động của nó, và cũng qua các việc làm và cử chỉ của những vai khác, thì cần gì phải có các lời chú trong ngoặc đơn : đứng bật dậy, như bất đắc dĩ, đấm ngực, ngừng một chút, bằng một giọng cáu gắt, không nhìn chung quanh mình, bằng một vẻ khích lệ, với sự tin chắc, rụng rời, và trăm điều ngớ ngẩn cùng loại như thế"[1].

Theo F. Harix, nguyên nhân là vì B. So không có khả năng xây dựng các nhân vật. Đánh giá này không chính xác vì đã không tính đến đặc trưng loại "kịch ý niệm" của B. So sẽ được đề cập đến ở một chỗ khác.

2. ĐỀ TÀI VÀ PHƯƠNG THỨC THỂ HIỆN

Kịch B. So thống nhất mà đa dạng. Thống nhất ở nội dung tư tưởng với tất cả những chỗ mạnh, chỗ yếu trong quan điểm của nhà văn mà

---

(1) Frank Harris : *Bernard Shaw*, sđd, tr. 164.

ta đã biết : Ông muốn dùng nghệ thuật để thức tỉnh mọi người cần phải thay đổi trật tự tư sản với tất cả các thể chế và tập tục của nó. "Tôi thích gây sự với những kẻ yên phận – ông viết – tấn công họ, lay chuyển họ, nắn gân họ. Phá sập những lâu đài cát của họ để họ xây những tòa bằng đá" (1). B. Đôbrê (B. Dobrée) nhận định rằng : "Ông có cái gì đấy để nói" ; còn theo E. Uynxơn (E. Wilson) : "Kịch của ông là cuốn sử biên niên chân thực và luôn luôn phát triển của một tâm hồn gắn bó với xã hội" (2). Trong khi đó, đề tài và phương thức thể hiện lại hết sức đa dạng.

Các đề tài được đặt vào những khung cảnh khác nhau trên một địa bàn mở rộng từ các hòn đảo nước Anh đến nhiều nơi ở lục địa châu Âu và các châu khác. Còn thời gian thì kéo dài từ quá khứ mịt mù đến tương lai thăm thẳm. Nước Anh đương thời là bối cảnh của *Candida, Picmalion, Nghề nghiệp của bà Oaren, Tư lệnh Bacbara, Người và siêu nhân... ;* nước Pháp thế kỉ XV hiện ra qua *Nữ thánh Jan ; Nhà của những tay goá vợ* đặt vào thời hiện tại nhưng địa điểm khi thì là Luân Đôn, khi là nước Đức, bên bờ sông Ranh (Rhin) ; ở *Đồ đệ của quỷ* là nước Mĩ vào mùa đông năm 1777 ; *Xêza và Clêôpat* đưa ta về La Mã và một số nơi khác vào những thế kỉ trước Công nguyên ; ta trở lại với Ailen thời hiện tại trong *Hòn đảo khác của Jôn Bun ; Trở lại thời Mêthuzêla* (Back to Methuselah) là bộ kịch năm vở : vở thứ nhất (*Lúc khởi thủy)* mở ra thời khai thiên lập địa với Adam, Evơ ; vở thứ hai (*Kinh Phúc âm của anh em Barnabas)* đặt vào thời điểm ngay sau Đại chiến I ; vở thứ ba (*Sự việc xảy ra)* đưa khán giả đến năm 2170 ; vở thứ tư dài nhất, gồm ba hồi, với khung cảnh của năm 3000, có nhan đề là *Bi kịch của một ông sắp về già ;* vở cuối cùng *(Ý nghĩ vươn xa)* vươn mãi tới năm 31.920.

Trong khuôn khổ không gian, thời gian rộng lớn ấy là hàng loạt nhân vật đủ các tầng lớp. Bên cạnh các nhân vật do nhà văn hoàn toàn hư cấu xây dựng nên còn không ít những tên tuổi có thật do lịch sử cung cấp : hoàng đế La Mã Xêza và nữ hoàng Ai Cập Clêôpat trong *Xêza và Clêôpat*, nữ anh hùng dân tộc Pháp Jan Đa (Jeanne d'Arc) trong *Nữ thánh Jan,* hoàng đế Napôlêông (Napoléon) trong *Con người của số phận* (1895), vua Xtiuôt II trong *Thuở hoàng kim của đức vua Saclơ* (1939), vua Stiuôt III trong *Sáu người ở Cale* (1934), nhà soạn kịch Sêcxpia ở *Sêcx chống lại So* (1949) và *Người đàn bà bí ẩn trong các xonnê* (1910)...

Những vấn đề xã hội gay gắt nổi lên trong xã hội đương thời với thế lực của đồng tiền, các kiểu bóc lột từ thấp lên cao, tình trạng nghèo khổ của nhân dân kéo theo các tệ nạn xã hội... chiếm tỉ lệ cao trong kịch B. So.

---

(1) Thư gửi H.A. Jones ngày 2.XII.1894.

(2) Dẫn theo Kunitz, Haycraft : *Twentieth Century Authors,* sđd, tr. 1269 – 70.

Không phải ngẫu nhiên nhà văn chọn tiêu đề *Những vở kịch khó chịu* để xếp ba vở kịch đầu. Giai cấp tư sản làm giàu trên những túp nhà lụp xụp của dân nghèo "như những con ruồi ăn béo mập trên đống rác" là một trong những ý lớn ở *Nhà của những tay góa vợ*[1]. Bà Oaren trong *Nghề nghiệp của bà Oaren* làm giàu bằng con đường hùn vốn kinh doanh nhà chứa là xấu xa, nhưng có lẽ cũng chẳng xấu xa gì hơn những tay tư bản hùn vốn kinh doanh mở nhà máy bóc lột thợ thuyền. Vở này đã bị kết tội là vô đạo đức và bị cấm như ta biết.

Âm điệu gay gắt có phần nào dịu đi trong nhóm *Những vở kịch dễ chịu* ; nó không biến mất mà lắng vào chiều sâu. Tên gọi ấy bao hàm sắc thái mỉa mai nhiều hơn, vì thực ra chúng chẳng "dễ chịu" chút nào. Nàng Canđiđa là nhân vật trung tâm của vở kịch cùng tên có chồng là Jêmx Moren (James Morell), một mục sư hiền lành, tốt bụng, tư tưởng tiến bộ, nhưng chàng thanh niên thi sĩ Marsbenkô (Marchbanko) con nhà giàu lại đem lòng yêu dấu và nói thẳng với chồng nàng. Canđiđa đứng trước sự lựa chọn, hỏi mỗi người tặng nàng cái gì. Moren chỉ có thể tặng nàng sự che chở, những ý định lương thiện, công việc làm và địa vị xã hội của ông. Còn quà tặng của nhà thơ là sự yếu đuối và trái tim yêu thương. Canđiđa liền tuyên bố chọn người yếu đuối hơn, là chồng nàng. Nhà thơ đau khổ bỏ đi. Vở kịch nhẹ nhàng, kết thúc đôn hậu, nhưng không khỏi làm người xem suy nghĩ. Trong xã hội, con người lương thiện, ngay cả khi có nghề nghiệp và chút địa vị nào đấy, mới đích thực là những kẻ yếu, luôn bị o ép, sống trong nơm nớp lo sợ...

Tư lệnh Bacbara, một trong những kiệt tác của B. So, cũng có ý nghĩa sâu sắc. Chủ một nhà máy sản xuất vũ khí là Ônđơsap (Undershaft) nguyên xưa kia là đứa trẻ vô thừa nhận, được thừa hưởng cái nhà máy này từ tay một người vốn cũng là trẻ vô thừa nhận, nên sau này cũng sẽ để lại gia tài cho ai đó có hoàn cảnh tương tự. Mục đích nhà máy của ông là để... cứu giúp mọi người, diệt trừ nghèo khổ. Con gái ông lại là Tư lệnh Bacbara trong Đội quân Cứu thế, tổ chức cứu giúp kẻ cùng khổ. Cuối cùng người yêu của Bacbara là Cazinx (Cusins) sẽ được trao quyền quản lí nhà máy, vì chàng vốn là con hoang, cũng gần như trẻ vô thừa nhận. Nhưng Bacbara vẫn ở lại Đội quân Cứu thế, và cho rằng nàng sẽ có thể hoạt động ngay trong nhà máy này, ở đấy có bao kẻ dù không đói ăn khát uống song vẫn cần đến sự cứu giúp của Đội quân Cứu thế đem lại ánh sáng cho họ.

Ý nghĩa chính trị – xã hội toát lên mạnh mẽ ngay ở nhan đề vở kịch *Chiếc xe táo*, vì thành ngữ "Lật đổ chiếc xe táo" ở Anh có nghĩa là làm

---

(1) Một bản dịch vở kịch này ra tiếng Pháp lấy nhan đề là *Tiền bạc chẳng có mùi vị.*

đảo lộn tất cả, lật ngược mọi chuyện. Vở kịch xoay quanh cuộc xung đột tưởng tượng giữa một bên là nhà vua Anh và một bên là nội các của thủ tướng Prôtêux (Proteus) với đầy đủ các nhân vật bộ trưởng ngoại giao, nội vụ, tài chính, thương nghiệp... nhưng quyền lực thật sự lại nằm trong tay Công ti Sửa chữa, hình ảnh của các tư bản độc quyền, "con quái vật với số tiền ức triệu của nó, với những tờ báo của nó và với những ngón tay nó thọc vào mọi công việc béo bở"[1] như lời nhân vật bà bộ trưởng bộ Năng lượng Lizixtrata (Lisistrata).

Vở *Đồ đệ của quỷ* viết từ 1897 mở đầu cho một số tác phẩm của B. So về đề tài đấu tranh giải phóng dân tộc. Tại thành phố Oepxtơbritgiơ (Websterbridge) ở Bắc Mĩ vào cuối thế kỉ XVIII, khi nước Anh đem quân xâm lược, kéo theo giá treo cổ đi khắp nơi, mọi người trong gia đình Anđơcxơn vẫn nghĩ Risơt Anđơcxơn (Richard Anderson) là kẻ hư hỏng, là "đồ đệ của quỷ" và không khỏi ngạc nhiên khi cha chàng viết di chúc để lại gần như toàn bộ gia sản cho chàng. Chỉ dần dần qua những việc làm cụ thể, nhất là qua hành động cứu ông chú thoát khỏi tay quân Anh bằng cách mạo nhận để bị bắt thay, mọi người mới rõ "đồ đệ của quỷ" là ai.

Đề tài này sẽ còn xuất hiện dưới nhiều vẻ khác nhau, qua *Hòn đảo khác của Jôn Bun, Nữ thánh Jan*...

B. So tiếp thu được ở nhà soạn kịch Na Uy Ipxen (Ibsen, 1828 – 1906) tư tưởng về một nền sân khấu đổi mới hướng tới những vấn đề xã hội nóng bỏng, và đã viết công trình *Tinh túy của chủ nghĩa Ipxen* (1891). Nhưng ông nhanh chóng vượt qua Ipxen và từng nói rằng so với việc lên án nền văn minh tư sản của Cac Mac thì "*Nhà búp bê* và *Ma quỷ* của Ipxen chỉ là cơn bão trong chén trà mà thôi".

Trên đây chỉ là một số hướng đề tài quan trọng trong sự nghiệp sáng tác phong phú của B. So. Ông còn có những vở kịch về đề tài hôn nhân và gia đình (*Lấy nhau, Không môn đăng hộ đối*), về chiến tranh (*Những vở kịch nhỏ về chiến tranh*, 1919), về Sêcxpia (*Người đàn bà bí ẩn trong các xonnê, Sêcx chống lại So*)... Đặc biệt với *Vở kịch đầu tay của Fenny*, đề tài của kịch là ... công việc sáng tác kịch, trong đó ông giải thích, bênh vực quan niệm sáng tác của chính mình.

Đề tài đã đa dạng, phương thức thể hiện còn đa dạng hơn. Chỉ cần lướt qua những tiêu đề tác giả ghi chú ngay dưới nhan đề các vở kịch : *Picmaliơn* – tình ca năm màn ; *Xêza và Clêôpat* – kịch lịch sử ; *Tư lệnh Bacbara* – cuộc tranh luận ; *Người và siêu nhân* – hài kịch và triết học ; *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* – phóng tác theo kiểu Nga về đề tài Anh ;

---

(1) B. So : *Chiếc xe táo*, bản dịch của Nhữ Thành, trong *Kịch Bơcna So*, sdd, tr.549.

Nữ thánh Jan – kịch biên niên sử ; *Trên đá* – hài kịch chính trị ; *Những tỉ bạc của Bôian* – hài kịch không theo phong cách nào ; *Oguxtox làm nhiệm vụ* – hề kịch hoàn toàn đúng sự thật ; *Trở lại thời Mêthuzêla* – bộ kịch năm vở siêu sinh vật học...

Thấy được đặc điểm này để có cách tiếp cận nội dung kịch B. So một cách thích hợp. Không thể xét đoán kịch của ông theo những tiêu chí của chủ nghĩa hiện thực và đối chiếu tác phẩm với thực tế cuộc sống. Làm như vậy sẽ không tránh khỏi nhiều chỗ phê phán B. So là không tưởng, duy tâm... một cách khiên cưỡng. Ý nghĩa tác phẩm và tư tưởng căn bản của nhà văn không nằm ở cấp độ biểu hiện cụ thể mà ở cấp độ khái quát cao hơn.

Chẳng phải là B. So không có những vở kịch được xây dựng bằng ngòi bút hiện thực. *Nhà của những tay góa vợ, Nghề nghiệp của bà Oaren, Đồ đệ của quỷ* và nhiều vở khác là những thí dụ. Xactôriux (Sartorius) trong *Nhà của những tay góa vợ* cho thuê với giá rất đắt những khu nhà lụp xụp thiếu các điều kiện tối thiểu mà chẳng chịu bỏ tiền ra sửa chữa. Lickchizơ (Lickcheese) là người làm bị y đuổi, sau trở nên giàu có, về chơi, mách cho Xactôriux cách làm giàu còn nhanh chóng hơn. Đó là cứ cho sửa chữa các khu nhà ổ chuột kia để được tiền bồi thường lớn vì khu vực đó sắp được trưng dụng vào việc khác. Bác sĩ Tơrenx (Trench) yêu con gái của Xactôriux, có lúc phản ứng với cách làm giàu bẩn thỉu của y, nhưng cuối cùng cũng bị cuốn hút vào trong cái guồng máy ấy.

Bà Oaren xưa kia là một cô gái nghèo làm chân rửa bát trong một quán ăn, được rủ rê đi vào con đường đĩ điếm, rồi dần dà hùn vốn với Crofts làm chủ nhiều khách sạn ở Bỉ, Đức, Áo, Hung. Nhưng bà lại muốn nuôi dạy cô con gái Vivi (Vivie), chẳng biết bố là ai, nên người tử tế. Crofts muốn cưới Vivi tuy ông ta hơn nàng đến ba chục tuổi, nhưng bà Oaren phản đối, vì lẽ gì ta có thể đoán được. Vivi yêu chàng thanh niên Frenk (Frank) con một mục sư, nhưng Crofts nói toạc cho biết họ là anh em cùng cha khác mẹ. Khi Vivi trách Crofts làm giàu bằng con đường nhơ bẩn, Crofts đã trắng trợn trả lời là mọi người đều vơ tiền bỏ túi, tội gì mà ông chẳng hốt bạc. Cuối cùng, Vivi từ chối đồng tiền nhơ bẩn của mẹ mà bước vào cuộc sống tự lập.

Ở nhiều vở khác, phương thức thể hiện của B.So phóng túng hơn. Vở *Người và siêu nhân* xoay quanh cốt truyện cô gái mồ côi An Hoaitơfin (Ann Whitefield) yêu Jôn Tennơ (John Tanner), tác giả cuốn *Giáo khoa của nhà cách mạng hoàn hảo*, mong muốn cuộc cách mạng có tính chất sinh vật học, mở ra thời đại của siêu nhân thay thế cho thời đại hiện nay của người. Đó là một hình thức nghệ thuật gián tiếp phê phán xã hội đương thời chứ không nên chỉ nhìn thấy ở đây ảo tưởng ngây thơ của

nhà văn. Vở kịch có bốn hồi[1] đặt vào khung cảnh thời gian hiện tại và không gian cụ thể với quảng trường Polen (Portland) ở Luân Đôn, đại lộ dẫn tới nhà bà Hoaitơfin, hoặc Sierra Nevada bên Tây Ban Nha. Nhưng ở lớp 2 hồi III, nhân lúc mơ ngủ của Jôn Tennơ, kịch được kéo ra bên ngoài thời gian và không gian, trên sân khấu là cảnh địa ngục, với các nhân vật Đông Joăng (Don Juan), tướng Quận công và Quỷ sứ... trong truyền thuyết về Đông Joăng.

Có lẽ cũng cần nhìn nhận như vậy về vở *Trở lại thời Mêthuzêla*. Theo Barnabas (*Kinh Phúc âm của anh em Barnabas*), đời sống con người ngắn quá nên chưa kịp hoàn thiện đã chết rồi ; tình trạng tồi tệ hiện nay có thể cải thiện được nếu con người sống lâu hơn. Haxlam (Haslam), chồng chưa cưới của con gái Barnabas nắm được bí quyết ấy. Năm 2170, ông vẫn còn sống và ông biết có nhiều người nữa cũng sống lâu như ông (*Sự việc xảy ra*). Đến năm 3000, đã có nhiều người sống rất lâu, nhưng vẫn còn những người sống cuộc đời bình thường ngắn ngủi. Đó là "bi kịch của một ông sắp về già" lặn lội từ Batđa đến Ailen để mong tìm ra bí quyết. Đến năm 3192 (*Ý nghĩ vươn xa*), con người đã trở thành hoàn thiện. Việc sinh con được thay thế bằng việc đẻ trứng ; không ai chết về bệnh tật nữa mà chỉ còn chết về tai nạn...

Những yếu tố vừa không tưởng vừa viễn tưởng chủ yếu chỉ là hình thức nghệ thuật để nhà văn làm nổi bật những tệ lậu của xã hội tư sản ông vốn không ưa.

Các phương thức thể hiện tuy đa dạng như trên, nhưng kịch B. So lại thống nhất ở kết cấu đổi mới, khác hẳn với kết cấu của kịch truyền thống và thích hợp với thể loại đặc thù "kịch ý niệm".

3. HÀNH ĐỘNG TRÍ TUỆ

Kịch B. So trải qua thời gian dài bị các nhà hát chối từ chẳng phải là vô cớ. Người ta cho rằng kịch của ông viết dở, diễn ra khó thu hút được khán giả. Một số giới phê bình cũng chê như vậy, chứ không chỉ phán xét ông về mặt nội dung. Theo họ, kịch của ông không có hành động, không có cốt truyện... ; các nhân vật và các tính cách có vẻ giả tạo ; các bước cần thiết của một vở kịch không rõ ràng ; kết thúc của kịch nhiều khi cũng lửng lơ... Có người đánh giá : "Đúng là trong các vở kịch của So có nhiều cái hay cái đẹp, một chất hài thật là tuyệt thú, một trí tưởng tượng phi thường, những điều khám phá lạ lùng ; nhưng tất cả những cái đó đều bị làm hỏng đi cả vì các vở kịch ấy luôn luôn viết tồi. Không có mở nút hoặc mở nút giả tạo, lố lăng ! Có thể nói là không có cốt truyện thế mà cốt truyện lại cần cho kịch. Chẳng có kịch nào lại không

---

(1) Act : *hồi* hoặc *màn*.

có cốt truyện. Có vô số những tình tiết phụ chẳng liên quan gì với hành động, mà hành động lại được dẫn dắt chẳng ra sao... Đôi khi cũng ngồ ngộ, vui vui, đúng thế, nhưng về căn bản đó không phải là kịch"(1). Frenk Harix, bạn của nhà văn, khi viết về vở *Nghề nghiệp của bà Oaren*, cũng chỉ ra bao nhiêu "thiếu sót", do tác giả "vụng về" hoặc "do dự" khiến cho "vấn đề nêu lên trong kịch không được giải quyết"(2)...

Những lời chê trách ấy là căn cứ vào các chuẩn mực đã thành khuôn vàng thước ngọc từ bao đời nay. B. So chẳng phải là không biết các kĩ thuật đó. Chính F. Harix trong chương sách viết về "Kĩ thuật" của B. So đã kể rằng nhà văn thường dạy những người mới vào nghề viết kịch phải xây dựng các "cốt truyện" với những "sự hiểu lầm" như thế nào để "nắm chắc thành công". Nhưng bản thân B. So thì không làm theo như thế. Có lần nhà văn nói với F. Harix là ông tránh "cốt truyện" như tránh bệnh dịch(3). Ông muốn tìm tòi những con đường mới và không thể nào chịu đựng được với loại kịch đã trở thành ước lệ "giáo điều đến tột cùng giới hạn của sự cố chấp" (Thư gửi H. A.Jones ngày 2.II. 1894). Trong thư gửi Ellen Terry, bạn gái của ông, ngày 28.VIII. 1896, ông viết : "Anh muốn tiến tới không ngừng, với cái đích ở đằng trước chứ không phải ở phía sau mình". Ông muốn xây dựng một loại kịch mới với chức năng mới và những kĩ thuật mới.

Trong Lời tựa *Ba vở kịch cho những người Thanh giáo*, B. So bàn nhiều đến chức năng của sân khấu. Theo ông, vì cứ nhằm theo mục đích làm đẹp lòng và mua vui cho thiên hạ, hiểu theo một cách máy móc, mà nghệ thuật sân khấu ở Anh thời đó rơi vào tình trạng đáng buồn ; bởi lẽ "số đông khán giả không phải là những người có tai biết thưởng thức âm nhạc, có mắt biết thưởng thức sắc màu, nên các giám đốc nhà hát không sao tránh khỏi đổ xô đi tìm cái phổ cập ở bản năng tính dục, được xem như con đường mà mọi trái tim đều vươn tới". Ông không thể nào chịu đựng được tình trạng "đem khoái cảm xác thịt thay thế cho hoạt động trí tuệ và sự chân thực" tuy rằng ông "có thể thông cảm và chia sẻ những thú vui nhục dục". Ông không tán thành để cho các cặp tình nhân vuốt ve nhau trên sân khấu, và báo trước là nếu ai trông đợi tìm thấy ở Clêôpat một mụ Xiêcxê (Circé) và ở Xêza một kẻ đam mê sắc dục trong *Xêza và Clêôpat* là một vở của tập kịch này thì "tốt nhất là người đó nên quẳng sách đi để khỏi bị thất vọng".

Tác giả nhấn mạnh đến chức năng giáo dục của sân khấu. Theo ông, người Anh khi muốn mua vui, họ tìm đến những nơi khác ; còn khi đã bỏ tiền vào xem kịch, "kịch ý niệm – tuyệt đỉnh mà kịch có thể

---

(1) A. et H. Hamon : Lời tựa cuốn *B. Shaw : Trois pièces pour Puritains*, sđd, tr. XIX.

(2) F. Harris : *Bernard Shaw*, sđd, tr.113.

(3) F. Harris : *Bernard Shaw*, sđd, tr.161.

đạt tới – họ đòi hỏi được nâng mình lên"[1]. Như vậy, nhà văn xem chức năng giáo dục của sân khấu không phải như sự áp đặt từ phía kịch tác gia, mà là một nhu cầu thẩm mĩ của chính khán giả.

Dẫu sao, xét từ góc độ tiếp nhận, vở kịch thành công phải đem tới cho người xem sự hứng thú. Có thể đạt được hiệu quả ấy bằng cách tác động đến tình cảm hoặc trí tuệ. Kịch ý niệm của B. So hướng vào những rung động trí tuệ. Đây là một nét hiện đại. Ngay cả ở những lĩnh vực khác như thơ ca chẳng hạn, nhà thơ T. S. Eliot (1888 – 1965) cũng chủ trương phải đi vào lối thơ suy tưởng hơn là xúc cảm, bởi vì "thơ ca không phải là sự tràn trề cảm xúc, mà là một cách để thoát ra khỏi cảm xúc"[2].

Theo quan niệm thông thường, về mặt kĩ thuật kịch, để lôi cuốn sự tập trung chú ý của người xem, tư tưởng không bị phân tán, một dấu hiệu của sự hứng thú, thì kịch phải có *hành động* nhằm tạo ấn tượng thống nhất ; *hành động* hiểu theo nghĩa truyền thống là "một chuỗi những sự việc và hành vi hợp thành đề tài một tác phẩm kịch hoặc tự sự"[3]. Hành động ấy gần như đồng nhất với cốt truyện và gắn liền với sự xuất hiện và giải quyết các mâu thuẫn và xung đột, giữa nhân vật này với nhân vật khác hoặc giữa nhân vật với tình huống...

Kịch B. So rõ ràng đi trệch khỏi những khuôn thước ấy. Một số vở có cốt truyện, nhưng các sự việc và tình tiết lại không được tổ chức xoay quanh những xung đột cụ thể với các bước triển khai cần thiết theo yêu cầu của thi pháp kịch truyền thống. Kết thúc hồi I vở *Nhà của những tay góa vợ,* ta tưởng chừng có chuyện gian dối gì đây trong cuộc tình duyên giữa bác sĩ Torenx và con gái Xactôriux nó sẽ trở thành cái lõi của hành động kịch. Xem đến hồi II lại thấy chẳng có chuyện gian dối gì ở đây cả, mà hình như xung đột chủ yếu là giữa Xactôriux và Lickchizơ. Đến hồi III, mâu thuẫn ấy cũng biến nốt. Xem vở *Nghề nghiệp của bà Oaren*, xung đột giữa hai mẹ con có phải là cái lõi chủ yếu của hành động kịch không ? Thật khó trả lời. Ở hồi I không thấy bóng dáng mâu thuẫn xuất hiện đâu cả. Đến hồi II, mâu thuẫn hơi ló ra một chút nhưng bị chìm đi giữa bao chi tiết khác và được giải quyết ngay, hai mẹ con thông cảm với nhau, do đó sang hồi III Vivi ra sức bênh vực mẹ khi nói chuyện với Frenk và với Crofts. Chỉ đến hồi tiếp theo, cũng là hồi cuối cùng, hai mẹ con mới xung đột trở lại.

Ở hàng loạt vở khác, biến cố rất ít, xung đột không rõ. Thay vào đấy là các cuộc trò chuyện hay tranh luận không dứt, với những lời đối đáp

---

(1) B. Shaw : *Trois pièces pour Puritains,* sđd, tr. XXXVI, XLIV, LIII, XXXIII.

(2) Dẫn theo A.J Farmer : *Les écrivains anglais d' aujourd'hui,* Presses Universitaires, Paris, 1969, tr. 47.

(3) Dictionnaire Robert.

sắc sảo, bất ngờ, đầy thú vị. Các vở *Hòn đảo khác của Jôn Bun*, *Tư lệnh Bacbara*... là những thí dụ. Hầu như toàn bộ vở *Chiếc xe táo* là những cuộc tranh luận giữa nhà vua và nội các của thủ tướng Prôtêux, trừ một màn phụ xen giữa hai hồi chính, kể chuyện nhà vua vào gặp nàng Orinthia tại phòng riêng. Cả hồi IV của vở *Nữ thánh Jan* là ba nhân vật giám mục Côsông (Cauchon), bá tước Oarich (Warwick) và viên tư tế Đơ Xtôgơmbơ (De Stogumber) ngồi xung quanh một cái bàn trong doanh trại quân Anh tranh luận với nhau về người con gái Jan Đa.

Thực ra, hành động vẫn đóng vai trò quan trọng trong kịch B. So, nhưng phải quan niệm hành động khác với quan niệm truyền thống không còn phù hợp nữa. Không thể đồng nhất hành động với các hành vi, sự kiện, cốt truyện là những yếu tố nằm ở kết cấu bề mặt của tác phẩm. Hành động nằm ở lớp sâu hơn, thuộc kết cấu chìm, nó là "yếu tố chuyển hóa và năng động cho phép chuyển về mặt lôgic và về mặt thời gian từ tình thế này sang tình thế khác. Nó là chuỗi nối tiếp về mặt lôgic và thời gian những tình thế khác nhau"(1). Có hành động và xung đột bên ngoài thể hiện qua các biến cố được diễn lại trước mắt khán giả. Nhưng cũng có những hành động và xung đột bên trong khó thấy hơn hoặc chỉ được các nhân vật kể lại.

Nhiều nhà lí luận từ trước đến nay đã chỉ rõ trong nghệ thuật sân khấu, nói cũng là làm, lời nói là một hình thức của hành động, được coi như một hành động bằng lời (action verbale). Ngay trong kịch Sêcxpia chẳng hạn, khi Hamlet nói : "Tôi đi sang Anh", hay Macbet (Macbeth) bảo Macđơp (Macduff) : "Tôi quăng cái khiên chinh chiến trước thân thể của tôi", khán giả hình dung ra những hành động ấy. Ngay trong các lời độc thoại của Hamlet cũng hàm chứa xung đột nội tâm cực kì gay gắt.

Kịch B. So khai thác triệt để các kĩ thuật về phương diện này. Khi bênh vực B. So chống lại những người chê kịch của ông thiếu hành động, Hamông (Hamon) hoàn toàn có lí khi nhận xét rằng hành động không chỉ là "sự phát triển của một sự kiện...mà còn có thể là sự phát triển của các tư tưởng, bởi vì các ý nghĩ, các tư tưởng sinh ra hành vi. Liệu ai dám phủ nhận tác động của diễn từ, của trò chuyện hay tóm lại là của Ngôn từ đến mọi người ?"(2). Ông phân biệt ba loại : *hành động cụ thể, hành động tâm lí và hành động trí tuệ* tương ứng với sự khai triển của một *sự kiện*, một *tính cách* và một *ý niệm*. Hành động trí tuệ có lẽ là một trong những công cụ thích hợp để tìm hiểu kĩ thuật kịch ý niệm của B. So.

---

(1) Patrice Pavis : *Dictionnaire du Théâtre*, sdd, tr.26.

(2) A.et H. Hamon : Lời tựa cuốn *Oeuvres de B. Shaw, Pièces déplaisantes*, sdd, tr. IV.

4. CÁC KĨ THUẬT TƯƠNG ỨNG

Hoạt động trí tuệ, các diễn biến và những xung đột trong lĩnh vực tư duy trở thành nội dung chủ yếu trong kịch của ông. Không phải ngẫu nhiên tranh luận là hình thức được sử dụng phổ biến nhất, "nó chi phối tất cả, từ những sự kiện đến ngay cả tâm lí các nhân vật"[1]. Chính B. So đã từng viết : "Nhà soạn kịch nghiêm túc nhận thấy tranh luận không những là thử thách chính, mà còn là trung tâm hứng thú thực sự trong vở kịch của mình"[2].

Qua những cuộc trò chuyện, thảo luận, tranh luận lớn nhỏ nối tiếp nhau được dắt dẫn khá công phu, linh hoạt, sôi động, nhiều khi căng thẳng, có thể nói kịch B. So diễn biến trên cơ sở hành động trí tuệ mạnh mẽ như sợi chỉ đỏ liên kết tác phẩm. F. Harix không thấy hành động trí tuệ ở kết cấu chìm mà vẫn hiểu hành động theo nghĩa truyền thống đã phải thốt lên : "Duy trì cho sinh động một vở kịch đầy ắp hành động vốn đã rất khó và B. So hầu như phải có thiên tài mới duy trì được sinh động những ý kiến phát biểu của các nhân vật của ông"[3]. F. Harix rất khâm phục một vở kịch như *Chiếc xe táo* mà không làm cho khán giả bỏ rạp ra về.

Khi đã lấy hành động trí tuệ làm cốt lõi, tất nhiên B. So không quan tâm nhiều lắm đến tuyến "hành động cụ thể" ở lớp kết cấu bề mặt. Vai trò cốt truyện trở nên không cần thiết. Thậm chí có ý kiến cho rằng với loại hài kịch ý niệm của B. So cũng như với loại đại hài kịch (grande comédie) nói chung, "hành động cụ thể" chẳng những không cần thiết mà còn không thể tồn tại được.

Khi hành động kịch đã chuyển từ kết cấu bề mặt xuống chiều sâu thì khuôn khổ không gian – thời gian và các bước đi của kịch với những giới thiệu và triển khai xung đột, thắt nút và mở nút kiểu truyền thống cũng thay đổi theo. Kịch B. So hết sức linh hoạt về cách phân chia thành các hồi. Có những vở kịch ngắn chỉ một hồi (*Oguxtox làm nhiệm vụ ....*) ; phần lớn từ ba đến năm hồi ; *Nữ thánh Jan* kéo đến sáu hồi không kể "màn vĩ thanh" (màn kết)[4] ; *Xêza và Clêôpat* không kể năm hồi còn thêm "màn mở đầu" ; *Chiếc xe táo* chỉ có hai hồi nhưng thêm "màn xen" ở giữa ; *Trở lại thời Mêthuzêla* lại là một bộ kịch năm vở... Nội dung của các hồi trong từng vở không nhất thiết diễn ra theo quy luật nhân quả.

---

(1) D. Spiess – Faure : mục "*Bernard Shaw*" trong *Encyclopédie Française.*

(2) B. Shaw : *Tinh túy của chủ nghĩa Ipxen.*

(3) F. Harris : *Bernard Shaw,* sđd, tr. 159.

(4) Trong vở này, nhà văn chia thành 6 lớp (scène), nhưng "lớp" ở đây thực chất có giá trị như "hồi" (act).

Địa điểm thay đổi theo từng hồi. Thời gian nói chung theo đường thẳng, dài ngắn khác nhau tuỳ từng vở, có khi chỉ mấy tiếng đồng hồ từ chập tối đến đêm khuya (*Ngôi nhà trái tim tan vỡ)*, hoặc một ngày, sáng, chiều, tối ứng với ba hồi của vở (*Pigmâylion*), có khi kéo dài nhiều tháng, thậm chí nhiều năm (*Nữ thánh Jan)*, hoặc trải ra vô tận từ quá khứ xa xăm đến tương lai thăm thẳm (*Trở lại thời Mêthuzêla*). Ở một số vở, có sự pha trộn giữa không gian – thời gian với cái phi không gian và phi thời gian ; Jôn Tennơ trong *Người và siêu nhân* qua giấc mơ đi xuống địa ngục ; màn mở đầu *Xêza và Clêôpat* là lời phán khá dài của Thần Ra (God Ra) trước cửa đền thờ Thần...

Khi hành động của kịch đã được di chuyển xuống tầng sâu, với các xung đột diễn ra không phải giữa cá nhân này với cá nhân kia, hay giữa cá nhân với hoàn cảnh, mà là giữa các ý niệm, các quan điểm và tư tưởng khác nhau, thì vai trò của các nhân vật đổi khác, cách xây dựng cũng khác. Không thể căn cứ vào những tiêu chí cũ để phê phán chúng là hời hợt, giả tạo.

Nhận xét về các nhân vật trong *Những vở kịch khó chịu*, Hamông cho rằng Xactôriux, Crofts, bà Oaren, bác sĩ Tơrenx, Lickchizơ... là hình ảnh của tầng lớp tư sản hiện đại, Crevơn (Craven) tiêu biểu cho lính tráng chuyên nghiệp, Paramo (Paramore) đại diện cho giới thầy thuốc... Bênh vực B. So theo cách ấy thực ra không đúng với ý đồ của nhà văn, tuy rằng trong giai đoạn sáng tác đầu, ông ít nhiều quan tâm đến việc xây dựng các tính cách. Các nhân vật ấy phức tạp hơn nhiều, không thể quy vào những khuôn mẫu xã hội cứng nhắc.

Có thể nói trong các vở kịch đó, trên bình diện hành động trí tuệ (action intellectuelle), nổ ra xung đột giữa các quan niệm khác nhau về một vấn đề nào đấy, tạm gọi là những *động lực* (actant). Xung đột này là nhân lõi của kịch, nó hiện ra ở kết cấu bề mặt qua các "nhân vật" (acteur). Nhưng không nhất thiết mỗi nhân vật phải tương ứng dứt khoát với một động lực. Một nhân vật, tuỳ góc độ, có thể thuộc về hai trận tuyến khác nhau của xung đột. Trong vở *Nghề nghiệp của bà Oaren*, phải chăng có sự va chạm giữa hai *động lực* khác nhau liên quan đến nghề làm điếm và dắt gái mại dâm ? Phải chăng cái xấu cái tốt không tồn tại tự nó mà tùy thuộc hoàn cảnh ? Hoàn cảnh bà Oaren không giống với hoàn cảnh của Vivi ? Vivi thông cảm với mẹ (hồi II), biện hộ cho mẹ (hồi III), nhưng bản thân mình thì dứt khoát không đi theo con đường ấy (hồi IV).

Vở *Nhà của những tay góa vợ* diễn biến xoay quanh xung đột giữa hai quan niệm về việc làm giàu bất chính tạo thành hành động trí tuệ của vở. Các nhân vật bác sĩ Tơrenx, Lickchizơ, Blăngsơ con gái Xactôriux cũng phức tạp chẳng kém Vivi của vở trên, khi thì tranh thủ được thiện

cảm của chúng ta ở phẩm chất và cách nhìn tiến bộ, khi lại trở thành nhân vật phản diện. Không nên xem đó là những hạn chế trong cách xây dựng nhân vật của B. So.

Bác sĩ Tơrenx khi biết rõ đồng tiền bất chính của Xactôriux, đã nói với Blăngsơ không muốn nhận của hồi môn, do đó mà tình yêu rạn vỡ. Đến lúc Xactôriux cho anh hiểu chính anh cũng sống nhờ vào đồng tiền ấy bằng lãi suất hết sức nặng nề, anh trả lời nếu thế anh xấu xa chẳng kém gì Xactôriux, và Xactôriux nói :"Nếu bảo anh cũng xấu xa như tôi là anh muốn nói rằng anh cũng bất lực như tôi không thay đổi được tình trạng xã hội... thì như vậy anh hoàn toàn có lí" (hồi II). Bác sĩ Tơrenx liền xin lỗi Xactôriux, và cuối cùng mối tình kia được nối lại, hai người ôm hôn nhau trước khi khán giả ra về (*Nhà của những tay góa vợ*). Khác với Tơrenx và Blăngsơ, Vivi trong vở *Nghề nghiệp của bà Oaren* không chịu khuất phục. Khi màn hạ, Vivi bước vào cuộc đời tự lập, nhưng bên tai khán giả còn vang lên những lập luận của bà Oaren mà con gái không bác bẻ được : bà không bỏ nghề vì bà thích cuộc sống ấy, bà không làm nghề này thì người khác cũng làm, nghề kiếm ra tiền mà bà lại thích kiếm tiền, và nếu Vivi còn bé, bà sẽ tống vào nuôi dạy trong nhà chứa ...

Xét về cốt truyện, ta có thể nói đến cách giải quyết không thỏa đáng trong những vở kịch kể trên. Nhưng nếu nhìn dưới góc độ của hành động trí tuệ và sự xung đột của những quan điểm khác nhau, thì ở các vở ấy, vấn đề chưa phải đã được khép lại khi hạ màn. Kết cấu mở là một đặc trưng của phần lớn kịch B. So, phù hợp với kịch ý niệm của ông mà nội dung trước hết là những cuộc tranh luận. Điều quan trọng không phải ở chỗ các nhân vật cuối cùng chấp nhận quan điểm nào, mà là người xem suy nghĩ gì và có thái độ ra sao. Kịch của ông không cung cấp giải pháp mà buộc người xem phải tự mình rút ra kết luận.

Bao vấn đề xã hội – chính trị trang nghiêm, gay gắt căn vặn khán giả ngay cả sau khi kịch đã hạ màn, nhưng đó lại là những vở hài kịch. Bản thân thuật ngữ "hài kịch ý niệm" gợi lên sự kết hợp các mặt tương phản. Chính vì vậy mà kịch B. So có dáng dấp riêng. Đêvit Biaringơ viết : "Tiếng cười đối với B. So bao giờ cũng là cách thức, là phương sách để cho viên thuốc dễ nuốt hơn"(1).

Nhìn chung, kịch của ông, nhất là những vở kịch lớn, ít gây nên các trận cười ồn ào. Thay vào đó là cái hài nhẹ nhàng nhưng không kém phần thâm thuý toát lên từ những mẩu đối thoại duyên dáng, vui nhộn, sắc sảo, bất ngờ đan chéo vào nhau như tràng pháo hoa tung lên bầu trời. Ở đây ta thường bắt gặp nụ cười hóm hỉnh (humour), nó là "thủ

(1) David Bearinger : *Shaw and his plays*, in ở đầu *B. Shaw : Selected Plays*, Dodd, Mead and Company, New York, 1981, tr. XV.

pháp được ưa chuộng của các nhà soạn kịch, đặc biệt những ai xây dựng các đối thoại nhẹ nhàng dễ dãi hoặc mang tính triết lí"[1]. Cái hớm hỉnh vừa có chất hài, vừa có chất châm biếm, phù hợp với loại hài kịch ý niệm.

Hamông xếp kịch của B. So vào loại đại hài kịch là có lí. Trước hết, theo Patơrix Pavi, đại hài kịch hay hài kịch cao phân biệt với hài kịch thấp ở thủ pháp gây cười ; "hài kịch *thấp* sử dụng các thủ pháp hề, thủ pháp hài thuộc về thị giác... trong khi hài kịch *cao* hay *đại* hài kịch sử dụng cái tinh tế của ngôn ngữ, các lời bóng gió, các lối chơi chữ và các tình huống hết sức dí dỏm"[2].

Hơn nữa, do nội dung và những vấn đề nêu lên trong kịch B. So, cái hài tiếp cận với cái bi. Nhận định về cái hài trong kịch của ông, Hamông viết : "Mặc dầu tính chất bi của các tình cảm, các tình huống và các tư tưởng, một yếu tố hài hiện ra hết sức mãnh liệt đến mức nó luôn luôn bóp nghẹt cái bi. Và ta cười những chuyện nếu được trình bày khác đi sẽ làm cho mọi người phải khóc"[3]. Hamông dẫn lời nhân vật Figaro của Bômacse (Beaumarchais) : "Tôi vội vã phải cười tất cả, vì e rằng đến phải khóc mất thôi", và làm ta liên tưởng đến hai câu thơ Muyxê (Musset) viết về hài kịch của Môlie. Căn cứ vào những nét tương đồng về kĩ thuật trong các vở đại hài kịch của Môlie và của B. So, Hamông đã gọi B. So là "Môlie của thế kỉ XX".

Như vậy, trong kịch của B. So không phải chỉ có cái hài mà có nhiều âm điệu pha trộn vào nhau với cái hài đóng vai trò chủ đạo. Không kể cái bi đã nêu trên kia, ta có thể bắt gặp âm điệu trữ tình qua các nhân vật thuyền trưởng Sôtôvơ (Shotover) của *Ngôi nhà trái tim tan vỡ*, hoàng đế Xêza của *Xêza và Clêôpat*..., âm điệu hào hùng qua Jan trong *Nữ thánh Jan*... Chất hề cũng thấp thoáng đó đây. "Chính vì hài kịch B. So giàu về ý tưởng, sâu sắc về tư duy, phê phán gay gắt về xã hội và phong tục, nên yếu tố hề là cần thiết – Hamông viết – Đó là ốc đảo cười nơi người ta đến nghỉ ngơi, sau khi đã chật vật vượt qua những đoạn trang nghiêm, sâu sắc và gay gắt"[4].

Cái hề có khi được nhà văn sử dụng tập trung ở một số vở kịch ngắn như *Đắng cay mà thật* (1931) hay *Oguxtơx làm nhiệm vụ*. Chẳng ai nhịn cười được trước hình ảnh đại tá Oguxtơx điển trai trong bộ quân phục, ngồi bảnh choẹ trên ghế với hai chân thượng cả lên bàn, nhưng lại ngốc nghếch và dại gái. Hắn lúc nào cũng ra vẻ ta đây quan trọng, có tinh

(1) Patrice Pavis : *Dictionnaire du Théâtre*, sdd, mục từ "Comique".

(2) Patrice Pavis : *Dictionnaire du Théâtre*, sdd, mục từ "Comedie".

(3) A. et H. Hamon : *Oeuvres de B. Shaw*, *Pièces déplaisantes*, sdd, tr V.

(4) A. et. H. Hamon : *Oeuvres de B. Shaw*, *Pièces déplaisantes*, *sdd*. tr. VI.

thần ái quốc, gán cho người khác là thân Đức, nhưng chính hắn lại bị một cô gái lừa vui lấy mất bản tài liệu tuyệt mật về những nơi bố trí các súng phòng không !

IV - NGÔI NHÀ TRÁI TIM TAN VỠ

Ngôi nhà trái tim tan vỡ [1], vở thứ 36 trong sự nghiệp sáng tác kịch của B. So, là một trong những kiệt tác được ông đánh giá là "vở kịch hay nhất" của mình. Vở kịch được viết từ 1913 đến 1917, in thành sách năm 1919 và diễn lần đầu năm 1920. Sau ngót hai chục năm, đây là lần đầu tiên ông lại buộc lòng phải cho in trước rồi mới được dựng sau vì chiến tranh làm đảo lộn tất cả, từ thành phần khán giả đến thị hiếu của họ.

1. CHIẾC MẶT NẠ HÀI HƯỚC

Ngôi nhà trái tim tan vỡ là vở kịch ba hồi với mười nhân vật. Như phần lớn các hài kịch ý niệm của ông, ở đây ta thấy rõ hai lớp kết cấu hòa quyện vào nhau nhưng dễ dàng phân biệt : lớp nổi với tình tiết cốt truyện, khung cảnh và các nhân vật hoạt động, nói năng tác động trực tiếp đến người xem qua tai nghe mắt thấy, và lớp chìm gắn với hành động trí tuệ tác động đến khán giả một cách gián tiếp nhưng sâu sắc. Ở lớp trên là chiếc mặt nạ hài hước, còn ở lớp dưới là hình ảnh biểu tượng trang nghiêm.

Chiếc mặt nạ hài hước đưa đến cho tác phẩm không khí hài kịch. Khi bàn đến nguyên tắc của cái hài với các kích thước như kích thước tâm lí, kích thước xã hội... Patorix Pavi nêu lên trước hết kích thước hành động bất thường (dimension de l'action inhabituelle) và dẫn lời Xtierlơ (Stierle) cho rằng cái hài có liên quan đến "ý niệm về một hành động bị trật khấc tạo nên hiệu quả bất ngờ"[2]. Nhưng chiếc mặt nạ trong các trò vui dân gian gây cười chính là ở tính chất ngộ nghĩnh, hết sức bất bình thường của chúng.

Dường như tất cả trong *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* đều xuất hiện trước mắt chúng ta dưới dạng các nghịch lí. Kể từ phông cảnh khi mới mở màn. Một ngôi nhà hình con tàu cổ mũi nhọn – chứ không phải hành động kịch xảy ra trên tàu – Nhà có sân có vườn, nhưng trong sân lại nhô lên cái mái tròn của đài quan sát, và giữa đài quan sát với ngôi nhà là một cột cờ... như trên tàu vậy.

---

(1) *Heartbreak house* có thể dịch là "Ngôi nhà não lòng".

(2) Xem Patrice Pavis : *Dictionnaire du Théâtre*, sđd, mục từ "Comique".

Các nhân vật lại còn ngược đời hơn. Hầu như tất cả đều lạc lõng, chẳng ai ở đúng vị trí của mình, nếu chưa điên thì cũng đã ngớ ngẩn. Cụ Sôtôvơ, chủ ngôi nhà kì dị, vốn là thuyền trưởng, nhưng lại miệt mài "luyện độ tập trung thứ bảy", cố tìm ra "tia tâm linh" nó sẽ làm nổ tung khối thuốc nổ chôn giấu ngoài vườn. Ông chủ Mengan (Mangan), ngoài năm mươi tuổi, "nhà kinh doanh có đầu óc thực tế" mà có lúc khóc hu hu như một đứa trẻ con khi đang tán tỉnh bà Husabai (Hushabye) con gái lớn cụ Sôtôvơ, hoặc bị cô thiếu nữ Eli (Ellie) bóp đầu "thôi miên" lăn ra ngủ như chết ngay lối cửa vào tối mờ mờ đến nỗi vú Ghinex (Guiness) đi qua không nhìn thấy vấp phải trúng bụng. Lão kẻ trộm mà khi lẻn vào nhà người ta lại cố tình làm ồn lên để cho bị bắt khiến Mengan phải phát cáu mà thốt lên :"Ngay cả đến thằng ăn trộm cũng không thể nào xử sự một cách tự nhiên ở cái nhà này"(1). Lại còn Hecto (Hector) chồng của Husabai chẳng biết dùng nhiệt tình và sức lực vào việc gì nên huênh hoang tán gái về "thành tích" cứu con hổ thoát khỏi tay đoàn săn của vua Ấn Độ và có lúc một mình vung gươm xông vào cuộc chiến đấu ác liệt với một địch thủ tưởng tượng hoặc say sưa vừa nắm lấy tay vừa buông những lời tình tứ với một trang tuyệt thế giai nhân cũng chỉ có trong tưởng tượng mà thôi !

Mối quan hệ giữa các nhân vật lại càng hài hước. Cuộc sống của những người ở trong ngôi nhà hình con tàu là cuộc sống trống rỗng về tinh thần, "và cũng như thiên nhiên ghét sự trống rỗng, họ lập tức lấp đầy vào chỗ đó bằng tình dục, bằng đủ mọi thú vui tao nhã"(2). Các nhân vật yêu đương lăng nhăng. Hecto hết tán tỉnh Eli lại tán tỉnh sống sượng em vợ là Atuôt phu nhân (Lady Utterword) vừa về thăm nhà sau hai mươi ba năm lấy chồng xa ; Mengan định cầu hôn với Eli nhưng lại tỏ tình với bà Husabai ; lại còn Rendơn (Randall) em chồng Atuôt phu nhân với bà chị dâu... Hamông nhận xét : "Các nhân vật của B. So phơi bày tâm hồn họ một cách hoàn toàn *thành thực*. Họ nghĩ sao nói vậy "(3). Các nhân vật trong *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* là thế và sự "thành thực" có khi lại tô đậm tính chất nghịch lí làm cho nét hài hước càng tăng thêm. Ít ai như ông chủ Mengan muốn chinh phục Eli mà lại thành thực nói toạc ra cho cô biết ông ta đã làm cho cha cô phá sản ra sao và bây giờ ông lại yêu bà Husabai ! Ấy thế mà đến lượt mình Mengan không chịu đựng nổi trước sự "thành thực" của những người khác. Ông ta định xé phăng quần áo ra và thét lên :"Chúng ta đã tự lột trần về mặt tinh thần ; chúng ta hãy tự lột trần về mặt thể xác, và xem xem chúng ta thích cái đó như thế nào" (tr. 199), khiến các phụ nữ phải rối rít can ngăn.

---

(1) B. So : *Ngôi nhà trái tim tan vỡ*, bản dịch của Bùi Ý, trong *Kịch B. So*, Văn học, Hà Nội, 1975, tr. 161. Các trích dẫn trong *NNTTTV* là theo bản dịch này.

(2) B. So : *Ngôi nhà trái tim tan vỡ*, sđd, (Lời nói đầu của B.So), tr.33.

(3) A. et H.Hamon : *Oeuvres de B.Shaw : Pièces déplaisantes*, sdd, tr. VIII.

Nổi lên trong tác phẩm là nghịch lí không kém phần hài hước về "mối tình" giữa cụ thuyền trưởng Sôtôvơ kém hai tuổi đầy chín chục với cô thiếu nữ xinh đẹp Eli. Kịch vừa mở màn ta đã thấy cụ hối hả chiều chuộng Eli khi Eli tới chơi, tranh cả phần việc của vú Ghinex, tự mình đi pha trà cho cô, rồi sửa soạn phòng ngủ cho cô. Đến hồi III, ta thấy Eli ngả đầu vào cụ Sôtôvơ đang ngủ trên chiếc ghế dài ngoài vườn trong đêm đẹp trời và sau đó tuyên bố với mọi người cô không thể lấy Mengan, không muốn "phạm vào cái chuyện lấy hai chồng" bởi vì "chỉ mới cách đây nửa tiếng, Eli nói, tôi đã trở thành người vợ da trắng của thuyền trưởng Sôtôvơ" (tr. 201). Theo lời cụ kể, xưa kia cụ đã có một người vợ da đen, đâu như ở Giamaica, chẳng biết còn sống hay đã chết.

Ở bình diện cốt truyện, hành động kịch có vẻ rời rạc xoay quanh mâu thuẫn không rõ rệt. Vở kịch là một mảnh của đời sống diễn ra trong nhà cụ thuyền trưởng Sôtôvơ chia thành ba hồi dường như cắt khúc theo thời gian là chủ yếu : chiều, tối và đêm. Trong kịch có chuyện cụ Sôtôvơ khuyên Eli đừng lấy Mengan và vấn đề này đã được giải quyết ở giữa hồi III khi Eli nhận thuyền trưởng làm chồng. Trong kịch có chuyện cụ Sôtôvơ chôn giấu thuốc nổ tìm cơ hội giết Mengan, nhưng cuối cùng Mengan lại chết vì "bom" rơi trúng hố sỏi. Mối liên hệ giữa hai tuyến ấy có vẻ rất mong manh. Nhưng bên dưới lớp kết cấu cốt truyện giống như chiếc mặt nạ hài hước ấy, còn một lớp kết cấu khác.

2. HÌNH ẢNH BIỂU TƯỢNG TRANG NGHIÊM

Eli "nói như hát" ở hồi III trong một cảnh các nhân vật có mặt khá đông đủ : "Cái nhà ngớ ngẩn này, cái nhà hạnh phúc một cách kì lạ này, cái nhà hấp hối này, cái nhà không nền móng này, tôi sẽ gọi nó là ngôi nhà trái tim tan vỡ" (tr.205). Ngôi nhà hình con tàu là một biểu tượng. Nó là hình ảnh của nước Anh già nua, ọp ẹp dưới con mắt của tác giả. Đã là ngôi nhà – con tàu thì tất nhiên "không nền móng, không cơ sở", tròng trành trước bão táp của cuộc đời.

Ý nghĩa biểu tượng được thông báo ngay trong văn bản qua những dòng đối thoại giữa thuyền trưởng Sôtôvơ và ông con rể Hecto ở hồi III. Hecto hỏi : "Thế còn con tàu mà chúng ta đang ở đây ? Thế còn cái nhà tù của linh hồn mà chúng ta gọi là nước Anh đây là cái gì ?". Cụ Sôtôvơ đã trả lời : "Thuyền trưởng thì đang ở trong giường ngủ, uống nước rãnh đóng chai, thủy thủ thì đang đánh bạc ở khoang trước. Con tàu sẽ va vào đá chìm nghỉm và vỡ tung. Các người nghĩ rằng đối với nước Anh những luật lệ của Chúa sẽ bị đình chỉ bởi vì các người sinh ở đó ư ?" (tr.213). Cụ bộc lộ nỗi lo lắng của mình cho số phận non sông đất nước.

Ý nghĩa biểu tượng còn hiện lên qua những mối liên tưởng ngoài văn bản. Thi sĩ Sattơctơn (Chatterton, 1725 –1770) người Anh đã nói về xứ

sở của mình những lời sau đây trong vở kịch *Sattocton* (1835) của nhà văn Pháp Vinhi (Vigny, 1797 -1863) : "Nước Anh là một con tàu. Hòn đảo của chúng ta có hình dáng ấy ; mũi quay về phương bắc, nó như thả neo giữa biển khơi, trông coi lục địa... Công việc của chúng ta là ở trên con tàu lớn. Đức Vua, các nguyên lão, các nghị sĩ ở vị trí đài chỉ huy, bánh lái và la bàn, còn chúng ta ai nấy đều phải nắm tay vào dây chão, leo lên cột buồm, giương buồm và nạp các khẩu pháo ; tất cả chúng ta đều ở trong đoàn thủy thủ và chẳng có ai là vô ích trong việc điều khiển con tàu quang vinh" (hồi III, lớp 6).

Điều này làm sáng tỏ câu trả lời của thuyền trưởng Sôtôvơ mới nghe tưởng chừng như vớ vẩn khi Hecto nói với bố vợ là không muốn "chết chìm như một con chuột trong bẫy" vì còn có ý chí muốn sống và hỏi cụ là ông cần phải làm gì :"Làm gì ư ? Không có gì đơn giản hơn. Hãy học tập làm công việc của anh như là một người Anh". Hecto chưa hiểu : "Công việc của con phải học tập như là một người Anh có thể là cái gì, thưa ba ?". Cụ đã đáp : "Nghề hàng hải. Hãy học lấy nó và sống, hoặc là bỏ nó và bị đẩy xuống âm ti địa ngục" (tr. 213).

Ngôi nhà hình con tàu còn có thể hiểu mở rộng ra là toàn thể châu Âu nếu căn cứ vào Lời tựa của nhà văn : "Ngôi nhà trái tim tan vỡ ở đâu ? ... Đó là châu Âu học thức và nhàn du trước chiến tranh... Một kịch tác gia Nga, Sêkhôp, đã viết bốn kịch bản nghiên cứu rất hấp dẫn về "Ngôi nhà trái tim tan vỡ" trong số đó có ba vở *Vườn anh đào, Cậu Vania, Chim hải âu* được diễn ở Anh. Tônxtôi trong cuốn *Kết quả của sự giáo hóa* đã đưa chúng ta qua khắp "Ngôi nhà trái tim tan vỡ" đó với thái độ khinh miệt hết sức ghê gớm. Tônxtôi không hề tỏ ra có cảm tình một chút nào với nó" (tr.31).

Các nhân vật chính trong *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* thuộc vào ba thế hệ khác nhau. Cụ Sôtôvơ, chủ ngôi nhà, tuổi ngót chín mươi. Các con gái, con rể của cụ ở lứa tuổi trên dưới năm mươi, là những trí thức nhàn du, không công việc làm, không lí tưởng, sống cuộc đời buồn tẻ trong mộng ảo. Do đó, cụ chán cảnh ngôi nhà trái tim tan vỡ. Cùng thế hệ này có ông khách Mengan từ "phòng lưng ngựa" thường lui tới gia đình, mà cụ gọi là một "tên kẻ trộm", một "kẻ không có nghề nghiệp gì cả". Thuộc thế hệ thứ ba có nhân vật duy nhất là cô thiếu nữ Eli, người mà lần đầu tiên lui tới gia đình.

Cụ Sôtôvơ mất hết niềm tin ở thế hệ con cái, đã tỏ ra quyến luyến Eli ngay từ buổi gặp đầu tiên. Tình cảm ấy tăng dần từ hồi nọ sang hồi kia, và cuối cùng một già một trẻ đã ngả đầu vào nhau trong mối tình có tính chất biểu tượng. Ngay từ đầu vở kịch, đứng trước cảnh ngôi nhà buồn thảm "trái tim tan vỡ", cụ đã than : "Tuổi trẻ ! Sắc đẹp ! Điều mới lạ ! Đó là những cái rất cần đến ở ngôi nhà này..." (tr. 84). Tuổi trẻ, sắc

đẹp, điều mới lạ ở đây được hình tượng hóa bằng Eli. B. So đặt niềm tin vào thế hệ trẻ sẽ cứu vớt nước Anh khỏi tình trạng trì trệ bị chi phối bởi chủ nghĩa tư bản tượng trưng ở nhân vật Mengan.

Nhưng ác thay ! Thế hệ thanh niên kia đang ngộ nhận chủ nghĩa tư bản là ân nhân của mình và của đất nước, như Eli định lấy Mengan để đền ơn trả nghĩa Mengan trước đây đã giúp đỡ cha cô. Phải làm sao phá tan được sự hiểu lầm tai hại ấy. Đến khi Eli hiểu rõ sự thật Mengan chẳng phải là ân nhân của gia đình cô mà chính hắn đã làm cho cha cô phá sản, cô vẫn quyết định lấy Mengan vì Mengan giàu mà cô thì không thể sống mà thiếu tiền được. Cô nói với thuyền trưởng : "Những kẻ cổ lỗ nghĩ rằng người ta có thể có được linh hồn không cần tiền. Họ nghĩ càng có ít tiền thì càng có nhiều linh hồn. Bọn trẻ ngày nay biết rõ hơn. Một linh hồn là một cái gì phải tốn kém lắm mới giữ được... Nó ăn nhạc, ăn sách, ăn tranh, ăn núi, ăn hồ, ăn những quần áo đẹp, ăn những người lịch sự mà nó cùng chung sống với. Ở cái đất nước này, không nhiều tiền thì không thể có được những thứ ấy, vì thế linh hồn của chúng ta bị bỏ đói kinh khủng". Cụ Sôtôvơ hết sức buồn bã và lại cố sức can ngăn Eli bằng những lời thiết tha : "Lão chỉ biết nói với cô rằng cổ lỗ hay tân tiến gì gì, nếu cô tự bán mình đi thì cô đã giáng cho linh hồn cô một đòn đau đớn mà không sách nào, không tranh nào, không một buổi hòa nhạc nào, không một cảnh đẹp nào trên thế gian có thể chữa khỏi được" (tr. 172 – 73).

Eli đã nghe ra, nhưng Mengan vẫn còn đó, cụ Sôtôvơ chưa thể yên tâm, kịch chưa thể kết thúc. Cuối cùng Mengan chết trong hoàn cảnh như ta đã biết. Có thể hiểu Mengan chết vì trúng bom. Tác giả viết vở kịch này trong những năm Đại chiến I. Khi nghe tiếng nổ kinh khủng làm rung chuyển cả đất, Hecto hỏi :"Nó rơi ở đâu ?" và vú Ghinex trả lời :"Đúng ngay vào hố sỏi". Một bằng chứng nữa là mấy dòng kết thúc *Lời tựa* vở kịch của tác giả : "Tôi đã phải giữ *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* lại, không đưa lên ánh đèn sân khấu trong lúc có chiến tranh, vì không chừng một đêm nào đó những người Đức có thể đem biến cái màn cuối cùng của vở kịch thành sự thật thậm chí có thể chẳng đợi đến lời nói cuối gọi họ ra sân khấu nữa" (tr.72).

Nhưng ta có thể giải thích khác đi khi xem xét nó trong không khí biểu tượng chung của vở kịch. Từ đầu vở, cụ thuyền trưởng luôn trông chờ một cái gì đấy, tuy còn mơ hồ. Kết thúc hồi I, trước khi hạ màn, lời của cụ như vẫn còn văng vẳng : "Nhà ơi là nhà ! Con gái ơi là con gái !... Trên trời không có sấm sét sao ?". Đến hồi III, niềm khao khát ấy rõ nét "cách mạng" hơn. Khi Mazini, cha của Eli, nói với cụ : "Hàng năm tôi cứ mong đợi một cuộc cách mạng hay một cuộc đổ vỡ ghê gớm nào đó... nhưng chẳng có gì xảy ra cả, trừ ra, tất nhiên, sự nghèo khổ, tội ác và tệ rượu chè mà chúng ta đã quen thuộc quá rồi...", cụ thuyền trưởng cũng

buồn rầu nói : "Ở biển không có gì xảy ra cho biển cả. Không có cái gì xảy ra cho trời cả. Mặt trời mọc ở đằng Đông và lặn ở đằng Tây. Mặt trăng mọc dần từ hình lưỡi liềm cho đến hình đèn hồ quang và ngày càng xuất hiện muộn cho đến khi nó chìm trong ánh sáng ban mai như muôn ngàn vật khác chìm trong tăm tối... Không có gì xảy ra chỉ trừ một cái chi đó không đáng kể đến... Những tiếng vang ; chẳng có gì ngoài những tiếng vang. Phát súng cuối cùng được nổ từ bao năm trước đây rồi" (tr.211-212).

Tiếng nổ kinh khủng vang lên sau những lời u uất ấy không xa. Trong kịch bản chẳng có một lời nào để khẳng định tiếng ì ầm là tiếng máy bay, tiếng nổ là tiếng bom. Điều đáng chú ý là "bom" không rơi trúng con tàu mà lại rơi vào hố sỏi nơi cụ Sôtôvơ cất giấu thuốc nổ và giết chết Mengan với tên kẻ trộm mà cụ và Hecto gọi gộp lại một cách đầy ý nghĩa là "hai tên kẻ trộm". Có một thế lực nào đấy đã tiếp tay cho thuyền trưởng Sôtôvơ trừ khử chúng. Sau đó, cụ ra lệnh : "Tất cả trở vào, con tàu đã được an toàn". Và cụ ngồi xuống ngủ. Câu nói của cụ thật có ý nghĩa. Mengan chết có nghĩa là nước Anh đã được cứu vớt. Phải hiểu nỗi băn khoăn đau lòng của cụ từ đầu vở kịch mới thấy hết ý nghĩa của hình tượng cụ ngủ. Bây giờ cụ có thể yên tâm được rồi.

Cái hay cái đẹp của vở kịch sẽ giảm đi nhiều nếu đơn giản đó chỉ là máy bay Đức đến ném bom. Vở kịch được hoàn thành sát vào dịp Cách mạng tháng Mười. Những ngày tháng sôi sục trong đêm hôm trước của cuộc Cách mạng ấy chắc đã vượt biên giới nước Nga đến với B. So và có thể ông đã gửi gắm ở đây nhiều niềm mong đợi. Hơn nữa, vở kịch tuy được sáng tác từ 1913 đến 1917, nhưng đến 1919 mới xuất bản và 1920 mới được dựng lần đầu tiên. Như vậy rất có thể nhà văn đã tìm cách đưa cái tiếng vang của sự kiện rung chuyển thế giới kia vào trong *Ngôi nhà trái tim tan vỡ* của ông.

Xét dưới góc độ biểu tượng, mối quan hệ giữa thuyền trưởng Sôtôvơ với Eli và thuyền trưởng với Mengan đan kết với nhau tạo nên hành động kịch khá chặt chẽ, nêu lên tình huống có vấn đề chứ không phải nhân vật có vấn đề, và được triển khai hợp lí qua ba hồi của vở kịch.

V - "NỮ THÁNH JAN"

Nữ thánh Jan (1923) ra mắt khán giả lần đầu tiên trên sân khấu Mĩ và từ 26.III.1924 mới bắt đầu được diễn ở Luân Đôn. Vở kịch lấy đề tài Jan Đa (Jeanne d'Are, 1412 - 1431), thường gọi là Cô gái Đồng trinh xứ Orlêăng (Orléans), nữ anh hùng Pháp đã phất cao ngọn cờ dân tộc chống

quân Anh xâm lược trong cuộc chiến tranh Một trăm năm, lập nhiều chiến công, sau rơi vào tay quân thù và bị xử tử trên giàn thiêu vì tội "tà đạo", được Giáo hội phục hồi năm 1456, rồi được phong vào hàng khả kính năm 1904, được tuyên bố thụ phước bốn năm sau đó, và đến 1920 thì được phong Thánh.

Jan Đa nhanh chóng trở thành truyền thuyết trong nhân dân với bao điều thêu dệt thêm và là nguồn đề tài văn học của nhiều nhà thơ, nhà văn, nhà soạn kịch suốt hơn năm trăm năm qua ở Pháp và nhiều nước khác trên thế giới : Crixtin đơ Pizăng (Christine de Pisan, 1365 - 1430, Pháp), Sêcxpia (Shakespeare, 1564 - 1616, Anh), Sapơlanh (Chapelain, 1595 - 1674, Pháp), Vonte (Voltaire, 1694 - 1778, Pháp), Ăngtôniô đơ Zamôra (Antonio de Zamora, 1660 - 1728, Tây Ban Nha), Sile (Schiller, 1759 - 1805, Đức), Quinxây (Quincey, 1785 - 1859, Anh), Mac Tuên (Mark Twain, 1835 - 1910, Mĩ), Frăngxơ (France, 1844 - 1924, Pháp), Brêcht (Brecht, 1898 - 1956, Đức), Anui (Anouilh, 1910 - , Pháp)...

1. GÓC ĐỘ KHAI THÁC ĐỀ TÀI

Mỗi nhà văn trên khai thác đề tài Jan Đa theo một kiểu khác nhau tùy cách nhìn và ý đồ sáng tác của mình, hoặc làm nổi bật hình tượng anh hùng với những chiến công hiển hách, hoặc nhấn mạnh sứ mệnh cao cả của Cô gái Đồng trinh trực tiếp được nghe lời Chúa phán truyền, có khi lại xây dựng Jan Đa thiên về tính chất "phù thuỷ" hay tập trung miêu tả cuộc đấu tranh quyết liệt giữa ý nguyện bảo vệ sự trinh bạch với những cám dỗ trần tục ở nàng... B. So khai thác đề tài ở góc độ riêng.

Trong *Lời tựa*, nhà văn chỉ rõ rằng điều quan trọng không phải là dựng lại câu chuyện về Jan tỉ mỉ như thật, kể cả việc đem thiêu sống nàng trên sân khấu bởi "thiên hạ bỏ tiền ra để xem cảnh đó", mà là "cái lẽ tại sao một người đàn bà bị thiêu sống"(1). Ta có thể bổ sung thêm căn cứ vào ý đồ thật sự của ông khi viết tác phẩm : Cái lẽ tại sao cuối cùng người đàn bà ấy lại được phục hồi rồi được phong Thánh. Góc độ tiếp cận này phù hợp với loại kịch ý niệm, và chi phối kết cấu của kịch bản.

Nữ thánh Jan được tổ chức theo kiểu biên niên sử có ngày tháng cụ thể, tất nhiên theo tuyến thời gian một chiều. Năm hồi đầu kể lại năm sự kiện ứng với năm thời điểm khác nhau từ 23.II.1429 đến 17.VII.1429. Hồi thứ sáu là vụ xử án Jan ngày 30.V.1431. Màn vĩ thanh được đặt vào một đêm tháng Sáu năm 1456. Xét trên bình diện cốt truyện, các hồi của tác phẩm giống như các chương của một tiểu thuyết thuật lại theo trình tự thời gian quãng đời của Jan Đa từ năm mười bảy đến năm mười

---

(1) B. Shaw : *Nữ thánh Jan,* bản dịch của Nguyễn Vĩnh, in trong *Kịch Bơcna So*, sđd, tr.284. Các trích dẫn trong *Nữ thánh Jan* là theo bản này.

chín tuổi, không kể màn vĩ thanh. Hầu như không có xung đột, không có hành động kịch. Phần lớn các nhân vật hầu như chỉ xuất hiện ở một hồi, sang đến các hồi sau không trở lại nữa.

Xét ở bình diện "trí tuệ" với cái lẽ tại sao Jan lại bị thiêu sống rồi lại được phong Thánh, hành động kịch trở nên rõ nét hơn, cách tổ chức và sắp xếp các hồi trở nên gắn bó, phù hợp với kịch.

"Cái lẽ" ấy nhà văn khéo léo tung ra một cách tập trung ở hồi thứ tư, tức là hồi chính giữa của vở kịch bảy hồi (kể cả màn vĩ thanh). Đây lại chính là hồi duy nhất không có nhân vật Jan. Ở một cái lều trong doanh trại quân Anh, ba nhân vật ngồi bàn luận với nhau về Jan ; đó là bá tước Oarich, người Anh, viên tư tế Đơ Xtôgơmbơ cũng người Anh và giám mục Pháp Pie Côsông. Khi *Nữ thánh Jan* được trình diễn hàng mấy trăm buổi ở Anh và Pháp những năm 1924 – 1925, khán giả vỗ tay không ngớt hồi IV này, các nhà phê bình đánh giá đó là một trong những hồi hay nhất của vở kịch, tuy đó là một hồi, như ta đã biết, hầu như không có hành động kịch hiểu theo nghĩa thông thường, thậm chí không có cả động tác nữa, vì từ đầu đến cuối, ba người *ngồi* quanh bàn, chỉ có một lần vào lúc tranh luận căng thẳng quá, cả ba đứng bật dậy rồi lại ngồi xuống ngay.

Ba người ba tính cách khác nhau, khôn ngoan như viên tướng Anh bá tước Oarich, nóng nảy như giáo sĩ Đơ Xtôgơmbơ cổ như cổ bò mộng, sâu sắc như giám mục Côsông tuổi tác. Mỗi người có cách nhìn và những băn khoăn riêng về Jan. Viên tướng Anh lo lắng về những thất bại quân sự liên tiếp của Anh trước Cô gái Đồng trinh xứ Orlêăng và nàng lại sắp giáng một đòn chính trị bằng cách làm lễ đăng quang cho hoàng thái tử chính thức trở thành vua nước Pháp (vua Saclơ VII) ; vị giáo sĩ Anh và cả bá tước Oarich chỉ muốn giám mục Côsông tố giác Jan là một mụ phù thủy trước Pháp đình tôn giáo để đưa nàng lên giàn thiêu ; giám mục Côsông không tán thành mà cho rằng Jan là tà đạo chứ không phải phù thủy và nhiệm vụ của ngài là phải tìm mọi cách cứu vớt đưa Jan trở về với Giáo hội ; thậm chí ngài còn nói rằng "người Anh sinh ra ai cũng mang sẵn trong mình cái máu tà đạo" và "cái không khí dày đặc của nước Anh không thể làm nẩy sinh ra được những nhà thần học" (tr.360–361). Do đó, cuộc tranh luận khi nhẹ nhàng, khi căng thẳng, có lúc mỉa mai, có lúc bừng bừng giận dữ, đầy kịch tính, tuy về cơ bản cả ba người đều muốn tìm cách trừ khử Jan Đa, đúng như Oarich trước khi kết thúc hồi kịch đã nói : "Thưa đức cha, hình như chúng ta đã đồng ý với nhau" (tr.367).

Oarich nói : "Nếu đức cha muốn thiêu sống kẻ Tân giáo thì tôi muốn thiêu sống kẻ theo chủ nghĩa dân tộc (tr.366). Đó là cái lẽ vì sao người ta tìm mọi cách đưa Jan lên giàn thiêu Vở kịch lấy đề tài một cô gái Pháp trong thế kỉ XV, nhưng thấp thoáng phía sau câu chuyện xa xưa

là nước Ailen quê hương nhà văn đầu thế kỉ XX. Những cuộc khởi nghĩa trên đất nước Ailen nghe âm vang ở từng trang sách. Trong *Lời tựa* tác giả viết : "Năm 1920, chính phủ Anh đã tàn sát, đốt phá ở Ailen để trừng trị những người bênh vực một cuộc thay đổi về hiến pháp mà chính phủ Anh ngày nay đã phải thực hiện" (tr.270). Cũng trong *Lời tựa*, tác giả gọi "Jan là một trong những vị tử vì đạo đầu tiên của Tân giáo (Tin lành)" (tr.235), và "cuộc cải cách tôn giáo[1] mà Jan Đa tiên liệu một cách không ý thức, đã khiến cho các vấn đề nảy ra trong trường hợp của Jan Đa, đến nay vẫn còn nóng hổi (các bạn có thể thấy vô khối nhà cửa bị đốt phá ở Ailen)" (tr. 276).

Có thể nói hồi IV là cuộc xử án vắng mặt Jan. Số phận Jan gần như đã được định đoạt ngay từ khi nàng chưa rơi vào tay quân Anh. Kẻ thù của nàng vừa là quân xâm lược Anh, vừa là Giáo hội Pháp. Còn thái độ của các tướng lĩnh Pháp, bạn chiến đấu của nàng như Đuynoa (Dunois), La Hia (La Hire) và Hoàng thái tử mà nàng sắp sửa tổ chức lễ đăng quang ? Không thể thiếu hồi V trước khi bước vào hồi VI mở ra phiên tòa của Giám mục kết hợp với Pháp đình tôn giáo xét xử Jan, với đầy đủ các nghi thức, các ban bệ, tất nhiên có mặt bị cáo và không thể thiếu ba nhân vật ta đã gặp trên kia.

Hồi V, cảnh không diễn ra ở gian giữa nhà thờ lớn thành Remx (Reims) với lễ đăng quang của vua Saclơ VII (Charles VII) mà lại diễn ra ở gian bên, sau khi lễ đăng quang vừa chấm dứt. Điều quan trọng đối với B. So không phải là buổi lễ trang nghiêm kia mà là nỗi cô đơn của Cô gái Đồng trinh bị tất cả mọi người hèn nhát bỏ rơi trong khi cô đem hết sức mình để phục vụ cho đất nước, khiến cô không thể nào tránh khỏi bị bắt, bị kết án và bị tử hình. Tổng giám mục thành Remx nói với nàng : "Nếu cô phải chết vì đã đặt ý nghĩ riêng của mình lên trên những lời chỉ giáo của các bậc hướng dẫn linh hồn của cô, Giáo hội sẽ từ bỏ cô... Quân đội sẽ từ cô và sẽ không cứu cô. Còn đức Hoàng thượng thì Người đã nói cho cô biết rồi đấy : triều đình không có khả năng để chuộc cô" (tr.383 - 384).

Trong vở kịch, bản thân nhà văn cũng gián tiếp tham gia vào cuộc tranh luận về Jan. Ông hướng toàn bộ thiện cảm về Cô gái Đồng trinh sôi nổi lòng yêu nước. Ông thanh minh cho nàng không phải là phù thủy, cái tội nàng bị kết án và bị thiêu sống. Điều này thể hiện khá rõ ở ba hồi đầu dắt dẫn đến hồi trung tâm đã nói trên kia. Jan đến thuyết phục đốc trấn Bôđricua (Baudricourt) cấp cho nàng một con ngựa, một bộ áo giáp, vài người lính và cử nàng đi gặp Hoàng thái tử để giải vây thành Orlêăng ; nàng thuyết phục thành công *(Hồi I)*. Nàng đến yết kiến và thuyết phục được Hoàng thái tử phải dũng cảm và trao quyền chỉ huy

(1) Cuộc cải cách tôn giáo ở thế kỉ XVI dẫn đến việc thành lập Giáo hội Tin lành.

quân đội cho nàng (*Hồi II*). Nàng động viên tinh thần tướng Đuynoa và thuyết phục được chàng tiến đánh Orlêăng (*Hồi III*).

Trong truyền thuyết có rất nhiều điều huyễn hoặc về Jan mà ở *Lời tựa*, nhà văn gọi là "lớp vôi trắng người ta quét lên hình ảnh nàng làm nàng biến dạng đến nỗi không còn nhận ra được nữa" (tr.230). Ông chỉ giữ lại những cái tối thiểu và giải thích chúng một cách hợp lí. Ở trong kịch, Jan luôn luôn nói đến "ý Chúa", đến "những mệnh lệnh của Chúa tôi truyền lại", những "việc của Chúa sai tôi làm", còn "bà thánh Catơrin và bà thánh Macgơrit hàng ngày vẫn nói chuyện với tôi"... Nhờ thế mà nàng nhanh chóng thuyết phục mọi người, từ anh lính quèn đến Hoàng thái tử. Đấy có phải là những điều gian dối bịa đặt mà kẻ thù buộc tội nàng không ? Ở *Lời tựa*, tác giả viết : "Trên đời này có những người có trí tưởng tượng mãnh liệt đến nỗi khi họ có ý nghĩ gì, ý nghĩ đó đến với họ như một tiếng nói rành rọt, đôi khi lại còn do một hình tượng nhìn thấy được nói ra nữa" (tr.235). Hơn nữa, vẫn theo tác giả, Jan là một cô gái nông thôn có quyền hành với đàn gia súc và ít nhiều với tá điền làm thuê cho cha nàng, chứ chẳng có quyền hành với ai hết. Người ta sẽ không chịu nổi khi nàng ra lệnh. Do đó, nàng phải khôn khéo, không đưa mệnh lệnh ra như ý chí độc đoán của mình. Không bao giờ là "Tôi nói vậy" mà bao giờ cũng là "Chúa nói vậy".

Cái gọi là những "phép lạ" của Jan làm cho mọi người thêm tin tưởng ở nàng cũng không có gì là thần bí cả dưới ngòi bút của B. So. Gà của quan đốc trấn Bôđricua bỗng đẻ liền một lúc năm tá trứng khi quan đang thiếu trứng ăn (*Hồi I*) có gì lạ đâu, vì ta đoán biết ở đây có bàn tay của gã quản gia là người ủng hộ Jan. Đến triều đình, Jan nhận ra ngay Hoàng thái tử đứng lẫn trong đám đông chứ không phải anh chàng có bộ râu xanh ngồi trên ngai. Nhưng cái trò vè ấy bày ra để lừa và thử nàng lại quá vụng về, nhà văn trước đó đã để cho Tổng giám mục nói rằng ai mà chẳng biết "Hoàng thái tử là nhân vật trông tiều tụy nhất, ăn vận tồi tàn nhất trong triều, và người có râu xanh là Gin đơ Re" (Gilles de Rais) (*Hồi II*). Sang hồi III, có phải Jan đến mang theo phép lạ làm cho gió đổi chiều để Đuynoa đưa chiến thuyền ngược sông đâu. Nhà văn đã khéo léo bố trí cho những con chim xanh xuất hiện từ trước. Phải chăng đấy là dấu hiệu thay đổi thời tiết ? Và Đuynoa đã không để ý khi gió lặng làm cho lá cờ đuôi nheo rũ xuống trên đầu ngọn giáo. Hơn nữa, gió đổi chiều hoàn toàn có thể là một sự trùng hợp ngẫu nhiên như chuyện gã Frenk Thối Mồm ngã xuống giếng chết làm cho lời nói của Jan trở nên thiêng liêng ở hồi trước.

Qua sáu hồi của *Nữ thánh Jan*, nhà văn chỉ ra những cái lẽ gian dối đã đưa Jan lên giàn thiêu. Bằng màn vĩ thanh độc đáo, ông muốn gợi cho khán giả thấy những cái lẽ chẳng kém phần gian dối dẫn đến việc phục hồi Jan và phong Thánh cho Jan. Tất cả đều vì những mưu đồ

chính trị xấu xa. B. Brêcht cũng mỉa mai sự kiện phong thánh ấy trong vở kịch *Nữ thánh Jan của những lò sát sinh* (1931-1932).

2. TẤN BI HÀI KỊCH

Theo Patơrix Pavi [1], bi hài kịch như một thể loại văn học phải đáp ứng ba tiêu chí : nhân vật thuộc các tầng lớp bình dân và quý tộc do đó xóa bỏ ranh giới giữa hài kịch và bi kịch ; hành động trang nghiêm, thậm chí bi tráng nhưng không dẫn đến thảm họa và nhân vật chính không chết ; phong cách vừa thể hiện được cái cao và cái thấp, ngôn ngữ tầm thường, hàng ngày, xen với ngôn ngữ thanh cao, khoa trương.

Căn cứ vào đấy, có thể nói *Nữ thánh Jan* là một tấn bi - hài kịch. Nhân vật chính Jan Đa là một cô gái nông thôn bình thường, nhưng lại là một anh hùng dân tộc, một bậc "thánh", và bên cạnh nàng có bao nhiêu nhân vật quyền quý, kể cả đức Vua. Hồi VI kết thúc bằng cái chết của người nữ anh hùng, nhưng liền sau đó lại có màn vĩ thanh gỡ lại... Chính B. Sơ đã viết ở *Lời tựa* : "Thiên truyện có tính truyền kì về bước lên cao của Jan, tấn bi kịch của vụ hành hình cô và tấn hài kịch trong những mưu toan của hậu thế nhằm sửa chữa vụ hành hình đó đều nằm trong vở kịch của tôi" (tr.275). Tuy nhiên, nếu coi đây là một bi - hài kịch, thì xét mối tương quan giữa những yếu tố bi và hài, có thể nói *Nữ thánh Jan* là một bi - hài kịch đặc biệt.

Cái chết của Cô gái Đồng trinh được dự báo trước ở cuối hồi IV khi kết thúc cuộc tranh luận giữa Oarich, Côsông và Đơ Xtôgơmbơ, nhưng yếu tố bi kịch chỉ thực sự xuất hiện từ hồi V và kết thúc ở hồi VI. Lúc này tuy Jan đang ở thế đi lên lại vừa thực hiện một nước cờ cao tay trước quân Anh xâm lược là làm lễ đăng quang cho Hoàng thái tử, nhưng linh tính như đã báo trước cho Jan cái kết thúc bi đát của bản thân mình. Mở đầu hồi V đã là cảnh Jan đang quỳ cầu nguyện trước bức tranh "Đường thánh giá" gợi nên bao nỗi gian truân, khuôn mặt còn đẫm nước mắt (có thể là khóc vì sung sướng). Sau đó liên tiếp là những nỗi trăn trở : "Tại sao tất cả đám triều thần, hiệp sĩ và người của Nhà thờ, họ lại ghét tôi thế nhỉ ? Tôi đã làm gì họ ? Tôi không đòi hỏi gì cho riêng tôi hết, trừ mỗi một việc là miễn thuế cho làng tôi, vì chúng tôi không có khả năng đóng thuế chiến tranh" (tr.369), "Phải, tôi trơ trọi một mình trên thế gian này : xưa nay tôi vẫn trơ trọi một mình... Tất cả các ngài đều sẽ hài lòng thấy tôi bị thiêu sống, nhưng nếu tôi đi lên giàn lửa thì tôi sẽ qua lửa mà vĩnh viễn đi vào trái tim dân chúng. Cầu Chúa phù hộ cho tôi !" (tr.385 - 386). Nàng còn tin ở định mệnh nghiệt ngã : "Tôi sẽ chỉ sống được một năm thôi kể từ lúc bắt đầu khởi sự" (tr.373).

---

(1) Xem Patrice Pavis : *Dictionnaire du Théâtre,* sđd, mục từ "Tragi-comédie".

Tất cả báo trước vụ xử án và cái kết thúc bi thảm ở hồi sau. Nếu nói rằng cái bi là cái đẹp, cái hùng bị thủ tiêu và được ý thức, thì đó chính là trường hợp của Jan được thể hiện ở hai hồi kịch này.

Chất bi kịch được tô đậm thêm ở cuối hồi VI, trong phiên toà, khi niềm hi vọng cuối cùng của Jan đổ vỡ nốt. Jan vẫn tin vào những "tiếng nói" và "ảo ảnh" : "Vâng, các tiếng nói của tôi có hứa hẹn với tôi rằng tôi sẽ không bị thiêu. Bà thánh Catơrin đã ra lệnh cho tôi là phải can đảm" (tr.417). Nhưng lần này "tiếng nói không nghiệm" theo chữ dùng của tác giả trong *Lời tựa*, giàn lửa đã sẵn sàng, nhìn quanh cầu cứu không có ai, Jan tuyệt vọng : "Ôi chao !... những tiếng nói của tôi đã lừa dối tôi. Tôi đã bị ma quỷ phỉnh phờ : niềm tin của tôi đã tan vỡ" (tr.417). Đến đây Jan đành ký vào tờ tuyên bố từ bỏ "tà đạo" mong được hưởng khoan hồng. Tới khi hiểu rõ sự khoan hồng ấy chỉ là cái án tù chung thân, nàng mới giằng lại tờ giấy, xé vụn ra, thà chết trên giàn thiêu còn hơn là "cuộc đời con chuột trong hang".

Không phải ngẫu nhiên có lúc nhà văn đã gọi tác phẩm này là một "bi kịch" (tr.281). Nhưng phải nói rằng cái hài là âm điệu chính trong *Nữ thánh Jan*, nó lấn át cái bi, nó len lỏi cả vào trong hai hồi V và VI, nó bao trùm toàn vở kịch.

Ba hồi đầu là hài kịch thuần túy. Không có một chi tiết nào gây xót thương bi lụy. Quản gia và đốc trấn Đơ Bôđricua ở hồi đầu là những nhân vật hài kịch từ lời ăn tiếng nói đến cử chỉ hành động. Khán giả cười từ chuyện gà đẻ trứng đến cung cách hài hước của đốc trấn "ra lệnh" cho Jan, tuy thực tế là bị ép phải làm theo Jan !

Cảnh triều đình ở hồi II là một quang cảnh hài hước thật sự, với biện pháp gây cười theo kiểu hội hóa trang. Gin đơ Re với bộ râu kì quặc loăn xoăn nhuộm xanh và điệu bộ không thể nhịn cười được thì chễm chệ ngồi trên ngai bên cạnh hoàng hậu "giả", còn Hoàng thái tử, người sắp trở thành vua Saclơ VII thì gầy nhom, thiểu não, ăn mặc tồi tàn vì nợ đìa, không có tiền may áo, và đứng lẫn trong đám triều thần ! Ta cười vì Hoàng thái tử cả hình thức lẫn thực chất đều không đúng với cương vị của mình. Ta càng cười hơn khi con người ấy được Jan động viên nên "cố liều một phen" lên gân giữ đúng vai trò của mình là Hoàng thái tử xem sao và không quên bảo Jan : "Chú ý đứng bên cạnh ta và đừng để họ ức hiếp ta đấy" (tr.334).

Ở các hồi sau, bên cạnh những nhân vật ít nhiều hài hước như bá tước Oarich, giáo sĩ Đơ Xtôgơmbơ, thì giám mục Côsông và tôn giáo pháp quan tưởng như không có gì gây cười cả. Nhưng theo sự giải thích của nhà văn ở *Lời tựa*, ông không muốn xây dựng hai nhân vật ấy thành những vai gian ác mà thành những kẻ đại diện có tài năng và hùng biện cho hai phần của Giáo hội là Giáo hội Chiến đấu và Giáo hội Tranh tụng.

"Thảm kịch của những vụ giết người như vậy – ông viết – là ở chỗ thủ phạm không phải là những tên sát nhân. Đó là những vụ giết người hợp pháp, những vụ giết người vì thành tín ; và mâu thuẫn này lập tức đưa vào vở bi kịch một nhân tố hài kịch : các thiên thần có thể than khóc vụ giết người, nhưng các đấng thần linh thì lại cười bọn giết người" (tr.282). Như vậy, trong *Nữ thánh Jan*, tấn hài kịch không phải chỉ là ở những mưu toan của hậu thế nhằm sửa chữa vụ hành hình như ta đã có dịp dẫn lời tác giả trên kia.

Những mưu toan ấy được nhà văn cô đúc tài tình trong màn vĩ thanh. Ở đây hành động kịch diễn ra bên ngoài không gian và thời gian trần thế, lẫn lộn mơ và thực, quá khứ và hiện tại với sự gặp gỡ trò chuyện của những con người đang sống, đã chết hoặc chưa ra đời. Đó là vào một đêm tháng Sáu năm 1456, hai mươi nhăm năm sau khi Jan bị thiêu sống và bây giờ nàng được phục hồi. Trong giấc mơ của nhà vua Saclơ VII vừa ngủ thiếp đi khi đang mải xem các tranh vẽ minh họa cuốn sách của Bôcaxiô (Boccacio, 1313 – 1375), các nhân vật hiện về gần như đầy đủ : những người đã chết như Jan, Côsông, tôn giáo pháp quan... ; có người lúc bấy giờ còn sống nhưng tất nhiên già thêm hai mươi nhăm tuổi như Saclơ, Đuynoa, Đơ Xtôgơmbơ, đao phủ... Tin Jan được phục hồi làm cho nhà vua mừng rơn vì như vậy là vương miện của ngài sạch hết vết nhơ. Người này chúc mừng, người kia xin lỗi Jan. Đang lúc đó, Ông Lịch sử, người của thế kỉ XX bước vào, ăn mặc theo mốt của năm 1920 làm cho những con người của thời đại Jan Đa kia ai cũng phải phá lên cười vì thấy nó lạ lùng quá. Ông Lịch sử được cử đến để báo tin Cô gái Đồng trinh được phong Thánh ! Màn kịch vừa hài hước vừa châm biếm chua cay. Nhà vua nói rằng "giả sử có thể làm cho cô ta sống lại được thì rồi chỉ trong vòng sáu tháng họ sẽ lại thiêu cô ta lần nữa, mặc dù lúc này họ rất sùng bái cô ta" (tr.434). Còn giám mục Côsông quỳ xuống ca ngợi Jan nhưng vẫn cho rằng : "Kẻ tà đạo thì chết đi vẫn là tốt hơn. Và con mắt người trần không thể phân biệt nổi vị thánh với kẻ tà đạo" (tr.451).

Màn vĩ thanh của *Nữ thánh Jan* là một sáng tạo nghệ thuật độc đáo mang tính hiện đại rõ rệt trong nghệ thuật sân khấu thời bấy giờ.



FRANZ KAFKA

(1883 - 1924)

CHƯƠNG II

FRANZ KAFKA

(Franz Kafka : 1883-1924)

I - CON NGƯỜI VÀ SỰ NGHIỆP VĂN CHƯƠNG

Là người của văn hóa Đức, Kafka vẫn không hoàn toàn thoải mái trong môi trường xã hội của người Đức, và trong ngôn ngữ, với tư cách là nhà văn, ông cũng không hoàn toàn thoải mái khi diễn đạt bằng lối viết và lối nói tiếng Đức, ở Praha, đặc biệt của người Do Thái. Điều này đã được nhiều nhà nghiên cứu xác nhận : "Tiếng Đức do Kafka viết, luôn bị những âm hưởng ngoại quốc bao vây và trùm lên, không phải là một chất liệu tiếng nói khiến nhà văn cảm thấy yên ổn" (Hecmsdooc). Cái tâm trạng bất ổn này dường như cũng bao trùm cả một loạt những nhà văn Tiệp viết tiếng Đức lúc bấy giờ, kể cả những người nổi tiếng như Rinke hoặc người bạn thân của Kafka là Max Brôt.

Tình trạng cô đơn, "lưu đày" ở mọi chốn có thể phát triển đậm nét hơn sau này ở Kafka, do tình hình sức khỏe và gốc tích. Song ở các xứ sở từng là quê hương thứ hai của ông bởi lẽ không có quê hương thật sự - thì cũng đã xuất hiện những dự cảm về một tình trạng bất ổn. "Ở Viên cũng như ở Praha, người ta chứng kiến sự hấp hối của một xã hội, nhưng Praha có lẽ chính là nơi rõ nhất (...) Bởi vì Praha từ trước chiến tranh 1914 đã tập hợp lại cả một chùm dày đặc những mâu thuẫn gây chấn động mà nhà địa chấn kí Kafka với sự nhạy cảm cực kì đã có thể ghi lại những động thái sâu thẳm khó có thể nhận biết được ở nơi khác"(1).

---

(1) Clôt Prêvô : *Đi tìm Kafka*, tạp chí *Europe*. Tháng XI và XII năm 1971, tr.35-36.

Không phải ngẫu nhiên mà ở Áo lúc này xuất hiện Xtêfan Zvai, Froid..., ở Tiệp, xuất hiện nhóm "Almanach 1914" (với Nơman, Karen Capek, Oene...) và đặc biệt là Iarôxlap Hasek. Ngày nay, một số nhà nghiên cứu có uy tín đều đã coi Kafka – dù rất khác biệt – nhưng là một hiện tượng song song, bổ sung cho hai nhà văn Tiệp xuất sắc của đầu thế kỉ là K.Capek và I. Hasek.

Karen Capek (Karel Capek, 1890–1938) đã sớm cảm nhận những bất hạnh của con người hiện đại, họ bị chế ngự bởi chính những sáng tạo khoa học và kĩ thuật của mình. Ông diễn tả nỗi lo âu bứt rứt ấy trong hàng loạt tiểu thuyết và truyện ngắn. Con người có khi lại bị chính những người máy điều khiển : chữ *robot* (người máy) ngày nay được sử dụng rộng rãi là do chính Capek sáng tao ra. Tiểu thuyết lớn nhất của ông là *Cuộc đời và tác phẩm của nhà soạn nhạc Fontyn* (1939). Tiêu biểu hơn nữa là vở kịch *R.U.R.* (1920).

Còn *Iarôxlap Hasek* (Iaroslav Hasek, 1883 – 1923), nổi tiếng với bộ tiểu thuyết châm biếm *Những truyện phiêu lưu của chú lính dũng cảm Xvâyk vào thời Đại chiến* (1920–1923). Nhà viết kịch Đức nổi tiếng Bectôn Brêcht đã từng xác nhận ảnh hưởng của Hasek đối với sáng tác của bản thân ông. Hasek cùng sinh một năm với Kafka, cùng trưởng thành ở Praha, cùng nổi tiếng trên toàn thế giới chỉ sau khi đã mất. Cả hai đều độc đáo ở cách viết không theo tiêu chí truyền thống. Và bằng cách ấy họ gợi lên cảm nhận về tính chất phi lí của hiện thực, tới mức được coi như sự vượt lên trên cả "Đađa hài hước" (Hasek) lẫn "Đađa bi đát" (Kafka). Để rồi có những lúc kết hợp chúng với nhau trong những sự thể hiện vừa mang tính chất uy mua grôtexcơ, vừa đầy tính bi kịch ở tác phẩm của hai tác giả này.

Đồng thời với sáng tác của các nhà văn trên, cũng phải kể đến hướng tiếp cận với cảm hứng cách mạng. Về thơ, ta có thể kể tên V. *Nezvan* (Vitezslav Nezval, 1900–1958) mà sáng tác biến thiên theo một đường đặc biệt : ông phát triển từ cảm hứng vô sản sang chủ nghĩa siêu thực rồi lại trở về với thi ca chính trị trong thời kì chống phát xít, để kết thúc bằng trữ tình thuần túy riêng tư. Những tập thơ tiêu biểu nhất của ông là *Chiếc cầu* (1922), *Thơ Đêm* (1930), *Khúc ca hòa bình* (1950), *Hoa mua và thành phố* (1955). Về văn xuôi, đặc biệt ở Việt Nam, với xu hướng cách mạng, ta thường được biết tên tuổi của *Fuxik* (Julius Fucik, 1903–1943). Fuxik đã từng là chủ bút báo *Quyền lợi Đỏ,* tờ báo Đảng đầu tiên đã ngợi ca Kafka khi nhà văn này chưa nổi tiếng. Là một phóng viên, Fuxik chuyên viết tiểu luận, kí. Phóng sự nổi tiếng thế giới của Fuxik, chính là tác phẩm cuối cùng, được viết trong một điều kiện đặc biệt đã biến cuốn "phóng sự" (như tên gọi *Reportaz* của nó trong văn bản gốc) thành một thiên anh hùng ca bất tử : *Viết dưới giá treo cổ* (1943).

Song nếu xét như một bối cảnh văn học, thì khi nói đến Kafka, Brêcht, Benn, H. Man[1] và một số nhà văn viết tiếng Đức nổi tiếng ở nửa đầu thế kỉ, chúng ta không thể không nói tới *chủ nghĩa biểu hiện*. Đây là một trào lưu nổi lên gần như ở toàn bộ những loại hình nghệ thuật khác nữa (hội họa, điện ảnh, vũ) của châu Âu, đặc biệt là Đức, "Nó trước hết là tiếng kêu đầy lo âu và nổi loạn của một lớp người trẻ tuổi trước tính chất bạo liệt và bùng nổ của văn minh châu Âu. Trong một xã hội cứ trôi tuột đi, điếc đặc và thản nhiên trước thảm họa, cần phải làm cho người ta nghe thấy mình hoặc phải nện khỏe : từ đó xảy ra những đặc trưng đầu tiên của chủ nghĩa biểu hiện trong văn chương, tính chất sơ đồ của những chủ đề và tính chất bạo liệt của phong cách viết (...). Văn xuôi của chủ nghĩa biểu hiện, ở hình thức tiểu thuyết, thường tìm cách lộn nhèo thời gian và địa điểm, thủ tiêu những nhân vật truyền thống"[2].

Nếu xét về mặt trào lưu, Kafka không hề đại diện cho một trào lưu nào, song người ta vẫn nhận thấy sự gần gụi của ông với chủ nghĩa biểu hiện ở đầu thế kỉ : những dấu hiệu của sự phủ nhận, bất lực trước sự tha hóa của con người, yếu tố kì ảo, sự lắp ghép hai bình diện giữa cái bình thường hằng ngày và lôgic của giấc mơ.

Franz Kafka (theo tiếng Đức) hoặc Frantisek Kafka (theo tiếng Tiệp) sinh ngày 3.VII.1883 ở Praha. Đối với Kafka, hơn bất cứ một nhà văn nào khác, thật khó xác định một bối cảnh lịch sử xã hội truyền thống văn chương. Sở dĩ như vậy, chẳng những vì tính chất toàn thế giới, đa dạng và phong phú trong vốn văn học của ông, mà còn vì rất khó xác định rằng ông chỉ là kết tinh của một nền văn hóa Tiệp, Đức hay Do Thái. Về nguồn gốc, người ta xác định rằng ông là người Tiệp, gốc Do Thái, viết bằng tiếng Đức, có khi lại gọi ông là người Tiệp, gốc Đức... Và chăng, tuy sinh trưởng ở Bôhêm, nhưng thời thanh niên của ông lại rất gắn bó với Viên (lúc bấy giờ thuộc đế quốc Áo – Hung).

Bố của Kafka, do làm ăn khá giả, đã nhập vào cộng đồng người Đức sống ở Praha. Có thể coi đây là cộng đồng của một lớp người hãnh tiến, có tước vị hoặc là đại tư sản, sở hữu các mỏ, đứng đầu các công ti sắt thép, các nhà máy sản xuất vũ khí thuộc hãng Xkôđa. Họ buôn nguyên liệu làm rượu mạnh có khi xuất sang tận Mĩ, sản xuất kinh doanh giấy, đường v.v... Kafka giữ lại ấn tượng rất sâu về sự đánh giá khắc nghiệt của cha đối với mình và về quyền lực của người cha. Bởi thế, sau này, những nhà phê bình phân tâm học thường giải thích nhiều mô típ quan trọng trong tác phẩm của ông (như : đứa trẻ bị kết tội, hình ảnh kẻ ăn

---

(1) Bertold Brecht (1898 – 1956), Gottfried Benn. (1886–1956), Henrich Mann (1871–1950) : đều là nhà văn Đức. Trong giáo trình này đã có phần nói về các tác giả Đức (phần của Hoàng Nhân viết). Do đó, ở đây chỉ chú thích mà không diễn giải.

(2) *Bách khoa toàn thư Larousse omnis*, Larousse, 1977, tr.700.

bám, lời phán quyết...) như những chấn thương (*trauma*) của tuổi thơ hằn lại trong tác phẩm.

Kafka được học hành ở trường Đức, bởi thế, viết văn bằng tiếng Đức. Và các nhà nghiên cứu Tiệp vẫn đánh giá rằng ông sử dụng tiếng Tiệp "một cách tuyệt vời". Những năm cuối đời, Kafka mới học tiếng Do Thái, song nền văn hóa và tín ngưỡng Do Thái vẫn phảng phất trong không khí của Kafka. Vào khoảng mười bốn, mười lăm tuổi, ông đã bắt đầu viết và bị gia đình chê bai. Ông theo học trường luật, có cảm tình với chủ nghĩa xã hội, dự các sinh hoạt của "Câu lạc bộ Thanh niên". Đỗ tiến sĩ luật năm 23 tuổi, ông đi làm ở Hội Bảo hiểm Công nhân, phụ trách việc đề phòng tai nạn lao động, (sau này, vào năm 1963, ở Tiệp Khắc đã in tập *Thư của F. Kafka gửi Hội Bảo hiểm Công nhân vùng Bôhêm ở* Praha bằng tiếng Tiệp trong nguyên văn). Lúc này, ông có tham dự một số sinh hoạt chính trị.

Từ 1909, ông đi du lịch nhiều nơi, đặc biệt là Pháp và Đức. Ông gặp và yêu Fêlix Baoơ, người mà ông đã cắt đứt sau hai lần hứa hôn. Từ 1912, là thời kì ông viết những tác phẩm quan trọng. Từ 1914, đã có những phác thảo đầu tiên của *Lâu đài* và *Vụ án*. Sinh thời, tác phẩm của ông chỉ in ra rất ít : trừ một vài bài in trong tạp chí, chỉ có tập *Chiêm ngưỡng* (1913), *Lời phán quyết* và *Người tài xế* (chính là chương một của *Nước Mĩ* (1913), *Biến dạng*(1) (1915), *Trại cải tạo* và *Một người thầy thuốc nông thôn* (1915), cuối cùng là tuyển truyện *Một nhà vô địch về nhịn đói* (1924)(2).

Từ 1917, ông bị ho ra máu, song vẫn tiếp tục viết. Ông lại gặp gỡ với một cô gái song người cha phản đối cuộc hôn nhân này. Gặp và yêu Milêna Jêzenka, dịch giả một số tác phẩm của mình, Kafka cũng không thể kết hôn được vì nàng không li dị được với chồng. Lúc bấy giờ, bệnh ho lao còn là một bệnh nan y. Từ năm 1921, ông phải vào viện điều dưỡng ở Áo, ở Đức. Năm 1924, người ta mang ông về Tiệp, và ông mất ngày 3 tháng VI ở Kirling, sau đó được chôn cất ở Praha. Ông mất sớm, vào lúc hơn bốn mươi tuổi trong một trạng thái bi đát về tinh thần. "Khi tâm hồn và trái tim không chịu nổi gánh nặng nữa, thì lá phổi phải gánh chịu lấy nửa phần để chia sẻ". Ông đã tiên cảm thấy những ngày đen tối sắp tới qua không khí nặng nề bao trùm trên Vương Quốc Áo Hung lúc bấy giờ.

Sinh thời và trước lúc mất, theo lời Max Brôt, Kafka có dặn ông là cần cất kín một số bài viết, hoặc đốt một số tác phẩm của mình. Tuy nhiên, Kafka đã không tự tay làm việc ấy : điều này chứng tỏ Kafka

---

(1) Sách ở Việt Nam dịch là *Hóa thân*.
(2) Bản dịch ở Việt Nam : *Nghệ sĩ nhịn đói*.

không hoàn toàn là người nghệ sĩ của một thế giới "không giao tiếp", đóng kín, như một số nhà nghiên cứu muốn chứng minh. Và ông cũng không hoàn toàn là nhà sáng tạo những "kiệt tác chưa ai từng biết". Ngay khi ông mất, dù tác phẩm chưa được dịch ra rộng rãi, thì ngoài một số nhà phê bình phương Tây, những nhà văn mác xít cũng đã đánh giá ông rất cao. Năm 1924, báo *Quyền lợi Đỏ* của Đảng Cộng sản Tiệp Khắc đã viết về ông : "Một nhà văn viết tiếng Đức đã từ giã chúng ta, một trí tuệ tinh tế và trong sạch, từng ghê tởm cái thế giới này và mổ xẻ nó bằng con dao không xót thương của lẽ phải. Kafka thâm nhập vào cơ chế xã hội, ông thấy nỗi đau của kẻ này, quyền lực và giàu sang của kẻ khác. Trong những bài viết của mình, ông tấn công vào kẻ mạnh của thế giới này bằng phương tiện trào phúng và bằng một hình thức chứa chất đầy hình ảnh". Milêna Jêzenka viết trên tờ báo *Nhân dân* tháng VI năm ấy rằng : "Những cuốn sách (của ông) đã để lại một ấn tượng về thế giới hoàn chỉnh đến nỗi người ta không thể thêm vào đó một chữ nào". Tới năm 1935, B. Brecht vẫn nhận định : "Đối với tôi, tôi ưa thích văn học Tiệp Khắc hiện đại nói chung hơn tất cả các nền văn học tư sản. Trong khi viết điều này, tôi nghĩ tới Hasek, Kafka và Bezruc".

Song nhiều tác phẩm quan trọng của ông chỉ in ra sau khi ông đã mất : *Vụ án* (1925), *Lâu đài* (1926), *Nước Mĩ* (1927). *Toàn tập* của Kafka in năm 1935-1937, bị bọn phát xít kết tội, thủ tiêu (cùng với những tác phẩm của Froid, B.Brêcht v.v.). Tác phẩm của ông chỉ được giới thiệu ở nước ngoài và dịch thuật rộng rãi nhất là từ sau năm 1933. Từ 1939 ông đặc biệt có ảnh hưởng ở phương Tây, bởi theo ý kiến của nhiều nhà nghiên cứu, từ những năm ấy "thế giới bắt đầu giống như thế giới của Kafka". Misen Remông viết : "Thế giới bắt đầu gặp gỡ Kafka, và định ngữ *K* rời bỏ lĩnh vực văn chương để áp dụng vào cuộc sống hằng ngày". Theo các nhà nghiên cứu này, câu cửa miệng người ta thường nói là : "Thật theo đúng kiểu Kafka !". Cũng chính vì thế, lịch sử phê bình Kafka dường như chỉ phát triển sau khi ông đã mất. Từ 1939, người ta thấy bắt đầu xuất hiện "thế giới Kafka", khi con người chỉ còn là một con số trong các trại tập trung phát xít, khi thế giới phương Tây đột nhiên phát hiện ra ung nhọt vô phương cứu chữa ở cái thân thể tưởng như tráng kiện của mình, khi một sáng nào đó, những gã áo đen (hoặc áo nâu, tùy theo đồng phục kiểu phát xít Đức hay Ý) xuất hiện ở ngôi nhà mình ở, và thế là : "Anh đã bị kết tội" (*Vụ án*). Người yêu của Kafka, Milêna chết trong trại tập trung của bọn phát xít năm 1944. Các em gái của Kafka, bạn bè thân thiết của ông cũng trở thành những nạn nhân của chúng. Năm 1945, Praha nổi dậy, được sự hỗ trợ của Hồng quân Liên Xô, đã tự giải phóng, và Chiến tranh thế giới lần thứ hai cũng kết thúc. Năm 1946, Tiệp Khắc lập tức in tập *Tác phẩm* của Kafka. Từ 1951, một số thư từ và ghi chép của Kafka được in thành tập : *Nhật kí từ 1910-1923* (in năm 1951), *Thư gửi Milêna* (1952). Chuẩn bị cho tập *Hội hè ở nông thôn* (1953), *Thư từ viết từ 1902-1924* (1958), *Thư gửi Phêlix Baoơ* (1967).

Kafka, sau Chiến tranh thế giới lần thứ hai, được coi như "một phát hiện" đối với thế giới phương Tây, dù một phần tác phẩm của ông đã nổi tiếng từ lúc ông còn sống, như đã nói trên. Sự tiên cảm của Kafka đối với số phận bi đát của con người không phải là một huyền thoại. Chính Bectôn Brêcht cũng đã nhận định rất sớm về Kafka, không hề sợ bị "phạm húy" như một số nhà phê bình tự nhận là mác xít sau này : "Người ta tìm thấy ở ông ta, đằng sau những hóa trang rất kì cục, những linh cảm về nhiều điều mà vào thời kì những cuốn sách của ông xuất hiện thường chỉ có một vài người nhận thấy được mà thôi" (Bectôn Brêcht, *Viết về nghệ thuật*).

Ngoài ra, do việc nhiều nhà văn hiện sinh, đặc biệt từ sau 1950, đem gắn liền tên tuổi của Kafka với những khuynh hướng suy đồi, coi Kafka như ông tổ của họ, nên một số nhà văn mác xít, trong khi tiến hành cuộc đấu tranh chống lại việc "huyền thoại hóa" Kafka, cũng có những phản ứng cực đoan. Trong những năm 60, đã có những hội nghị quốc tế bàn về Kafka (Hội thảo Liblixơ năm 1963 ; hội thảo Tây Beclin, 1966). Ngay trong các nhà mác xít, ý kiến về Kafka cũng có những mâu thuẫn. Tổng kết về tình hình ấy, Clôt Prêvô nhận xét : "Giới phê bình phương Tây, trong khi ấn cho Kafka một thế giới quan sao chép từ chủ nghĩa phi lí sau đại chiến đã khuyến khích sự phê bình nọ" (ý nói sự bài bác Kafka ở một số nhà mác xít").

Tuy vậy, với thời gian, khi những tranh cãi đã lắng đọng lại, ngay cả một số nhà nghiên cứu Xô viết cũng thừa nhận rằng ở những tác giả như Kafka "theo cách riêng của tác phẩm, vẫn vang vọng những vấn đề sôi nổi của thế kỉ"[1].

Tới 1981, theo sự tổng kết của Yvơ Gilli, nếu chỉ tính trên nhan đề, đã có hơn 5000 công trình viết về Kafka[2]. Cho tới nay, người ta cho rằng sở dĩ Kafka có thể luôn đặt ra những vấn đề mới, có khi những đánh giá rất trái ngược nhau, là bởi lối viết độc đáo của ông khiến người đọc có thể bóc những tầng ý nghĩa khác nhau, đó là một "tác phẩm mở", theo lối gọi của nhà kí hiệu học Umbectô Ecô. Điều lạ lùng là tính chất phức tạp ấy lại được gợi lên từ những tác phẩm viết một cách đơn giản đến mức thoạt nhìn tưởng như nhàm chán, và ngày nay một số bản dịch hãy còn phải làm lại, để nổi bật nét đó trong nguyên bản của Kafka[3].

Ở Kafka, còn một khó khăn nữa trong việc nghiên cứu đó là : gần như các tiểu thuyết đều chưa hoàn thành, lại xuất bản sau khi nhà văn mất, khiến một số chương ở đó trình tự sắp xếp không hẳn là của Kafka.

---

(1) Môtulêva : *Tiểu thuyết nước ngoài hôm nay*, Nhà văn Xô viết, Maxcơva, 1966, tr. 129.

(2) Yvơ Gilli : *Kafka, những hướng tiếp nhận mới* trong La Pensée.

(3) Xem Kundera : *Những di chúc bị phản bội*, Gallimard, Paris, 1993.

Bên cạnh đó, trình tự xuất bản không đi theo thời gian sáng tác khiến việc xem xét tư tưởng nghệ thuật trong sự phát triển, biến đổi của ông rõ ràng là khó chính xác và không thể lấy đó làm những cái mốc cho một trình tự phân tích tác phẩm.

II - "BIẾN DẠNG" : ĐỀ TÀI, MÔ TÍP VÀ NHỮNG VẤN ĐỀ CỦA CON NGƯỜI HIỆN ĐẠI - UY MUA ĐEN

Trong số những tác phẩm xuất bản lúc sinh thời của Kafka, cuốn *Biến dạng* được coi như "tác phẩm có sức mạnh nhất của văn học Đức hiện đại" (Milêna Jêzenka). Cho tới nay, tác phẩm ngắn cỡ truyện vừa ấy vẫn chưa cạn hết ý nghĩa với người đọc, với các nhà phê bình.

Ông viết tác phẩm này khi trong đời sống riêng có chuyện tình với Fêlix Baoơ, người mà sau này ông còn ghi lại trong nhật kí : "Thế giới mà Fêlix là người đại diện – và cái Tôi của tôi xé rách cơ thể tôi trong một cuộc đấu nan giải". Tên của nhân vật chính Xamxa được coi như một sự láy lại tên Kafka. Bởi thế, có những người đã đọc cuốn truyện này như một cuốn tự truyện, bao hàm cả mô típ thường hấp dẫn những nhà phân tâm học : xung đột cha và con, mặc cảm tội lỗi của Kafka.

Mặt khác, các nhà triết học hiện sinh như Xactơrơ và Camuy, cũng như một số nhà phê bình xã hội đều gặp gỡ ở điểm coi tác phẩm này như một phúng dụ về thân phận con người. Quả vậy, nhan đề của truyện đã gợi lên một mô típ ám ảnh văn chương hiện đại. "Lo âu, thường biến và tha hóa là những từ vựng cơ bản của thời đại" (Giecmen Brê).

Nếu xét về đề tài, cốt truyện thì trong truyền thống, câu chuyện về biến dạng, hoá thân không phải là xa lạ, đặc biệt đối với huyền thoại và văn học dân gian. Song dấu vết tinh tế hàm ẩn cái bi đát trong vấn đề triết lí, nhân sinh của thế giới hiện đại phương Tây nằm ở cái chu kì không hoàn trả lại cái kiếp ban đầu qua *Biến dạng* của Kafka. Thông thường, chu kì hóa kiếp có thể là :

Vật – Người – Vật.

(Vật = Cá, cáo, hổ tinh, gấu v.v. hoặc đồ vật)

hoặc :

Người – Vật – Người

hoặc Tiên – Người – Tiên (hoặc ngược lại : Người – Tiên – Người).

Nhưng chu kì hóa thân của Grêgo Xamxa trong *Biến dạng* đã khép kín, vô vọng : Người – Bọ – Cái chết.

Một số nhà hiện sinh hoặc người đọc đi tìm ý nghĩa siêu hình của câu chuyện, còn phát hiện qua đây những ý nghĩa xã hội gắn với con người

hiện đại hơn. Hiện tượng vật hóa của Grêgo là một hình tượng cụ thể hóa điều đã xảy ra trong con người xã hội của anh trước đây : sự tha hóa. Song chưa phải đã hết. Hiện tượng vật hóa lại chính là cái mốc khởi đầu sự phát hiện, "bừng ngộ" của Grêgo : anh bắt đầu ý thức về cái thân phận của mình trước đây, một cuộc sống mà tới nay, khi hoá thành bọ, anh mới bắt đầu đặt những câu hỏi về nó. Trạng thái này rất gần với điều mà các nhà hiện sinh gọi là "sự thức tỉnh triết học". Thậm chí có nhà nghiên cứu còn đặt thêm một song đề thứ ba nữa : Bừng ngộ / giải thoát.

Chính sự giản dị, trần trụi nhưng đồng thời mơ hồ, khó nắm bắt ở tác phẩm khiến cho người đọc từ đó có những kiến giải khác nhau về một câu chuyện hoang đường phi lí đến như vậy, để rồi từ đó đi đến chỗ tranh cãi xem Kafka, với song đề "Vật hóa / tha hoá ; Vật hoá / bừng ngộ và Bừng ngộ / giải thoát" đã đặt ra một ý nghĩa nhân sinh tích cực hay tiêu cực. Hơn nữa, nếu đặt tác phẩm trong toàn bộ hệ thống sáng tác của nhà văn, thì ông quả đã có một sự thể nghiệm chua chát chẳng những về sự tha hóa, bất lực của con người mà cả về tự do và cách mạng. Ông đã từng ghi lại : "Ở cuối mỗi một chặng đường cách mạng chân chính, lại xuất hiện một Napôlêông. Lũ lụt càng lan rộng thì mặt nước càng phẳng lặng và càng đục. Làn sóng cách mạng rút đi, chỉ còn lại chế độ quan liêu mới !".

Tuy nhiên, nếu nói rằng dường như đối với Kafka, con người không xứng đáng có một số phận tốt đẹp hơn, rằng chỉ trong biến dạng, tha hoá, con người mới thực sự trở lại với bản thể của mình, mới "bừng ngộ", thấy được kiếp sống vô nghĩa của mình trước đây, thì cách đánh giá ấy cũng không phù hợp hoàn toàn với hình tượng nhân vật. Trong Grêgo, có một quá trình vật hoá, nhưng cốt truyện và tình tiết (vẫn còn tồn tại rõ nét ở tác phẩm này) cũng chứng minh một quá trình ngược lại : sự cưỡng lại với việc biến dạng. Điều này đã khiến cho trong khi kể chuyện, Kafka hay xen vào đó những đoạn tiếp cận với độc thoại nội tâm miêu tả được sự cưỡng lại quá trình biến dạng, và khát vọng trở lại kiếp người của Grêgo Xamxa. Đoạn văn sau đây vừa kể, vừa tả, hướng tới độc thoại nội tâm đã khiến điểm nhìn được đặt từ bên trong, thể hiện nhân vật với tất cả chiều sâu của nó. Khi nghe mẹ bàn với em gái rằng : "Nếu ta dọn sạch đồ đạc đi như thế này, ta có vẻ như nói lên rằng chúng ta từ bỏ hi vọng thấy anh con khỏi bệnh và bỏ mặc anh con trong cảnh ấy", Grêgo đã phản ứng như sau :

"Nghe lời mẹ nói, Grêgo nhận ra rằng hai tháng sống tẻ nhạt chẳng hề ai nói với anh lấy một câu hẳn đã khiến đầu óc anh rối loạn ; anh chẳng thể giải thích việc mình tự nhiên muốn có một căn phòng trống bằng lí lẽ nào khác được. Có thật anh vẫn khát khao để mặc cho người

ta biến căn phòng ấm áp, đầy đủ đồ đạc tiện nghi này thành một hang hốc, ở đó anh sẽ trả giá niềm quên lãng chóng vánh toàn bộ kiếp người của mình bằng cái quyền được chạy nhung nhăng trên các bức tường hay chăng ? Ấy bởi vì niềm quên lãng đã tác động, và, để dứt mình khỏi trạng thái u mê, dẫu sao vẫn phải có giọng nói của mẹ anh mà lâu nay anh chẳng được nghe thấy. Không, đừng khuân gì đi hết, tất cả đều phải ở chỗ cũ, anh chẳng thể nào thiếu được tác động tốt lành của các đồ đạc của mình và nếu chúng ngăn anh không tự buông thả theo những cuộc bò lê lang thang, thì đó chẳng phải là điều xấu, mà là một việc tốt"[1].

Hoặc đoạn kể – tả – độc thoại nội tâm sau đây, khi Grêgo nghe em gái chơi đàn cho ba người khách trọ nghe :

"Chẳng lẽ anh chỉ là một con vật ư ? Điệu nhạc ấy khiến anh xúc động biết mấy. Anh có một cảm giác như có một con đường mở ra cho anh đi tới cái thứ thức ăn chưa từng biết mà anh hằng khao khát. Anh quyết định rẽ một con đường đi tới tận chỗ em gái và kéo áo cô em để khiến cô hiểu được rằng cần phải vào trong phòng anh bởi chẳng có ai ở đây biết đến đáp lại âm nhạc của cô bằng sự chiêm ngưỡng giống như anh".

Như vậy, không thể khẳng định rằng qua Grêgo, Kafka muốn gửi gắm một thái độ cam chịu hoàn toàn, huống chi, càng không thể đồng nhất toàn bộ thái độ của nhân vật với thái độ của tác giả trước sự biến dạng, trước vấn đề tha hóa. Cái nhìn bi quan ở đây nếu có thì chủ yếu nó toát lên qua màu sắc siêu thời gian, phi lịch sử của áng huyền thoại. Dường như qua số phận của một con người bé nhỏ, "Ông đã muốn miêu tả thân phận con người" (Xactơrơ). Hiện tượng đường viền lịch sử bị xóa mờ đã gợi lên một cảm quan bi đát, một sự bất lực, một căn bệnh vô phương cứu chữa.

Nét độc đáo nữa so với huyền thoại cổ xưa là ở đây, cái kì ảo, quái dị không chủ yếu do dạng thái vật chất, hình thức (người biến thành bọ) mang lại. Trạng thái lo âu, bất ổn toát lên từ câu chuyện chính là ở chỗ cái quái đản "trở thành hết sức tự nhiên. Nó được cảm nhận từ bên trong" (Rôgiê Nimiê). Phản ứng của mỗi người trước việc Grêgo biến thành bọ tuy có khác nhau về mức độ, nhưng sự chấp nhận vẫn có cái gì đó rất tự nhiên. Đối với nhân vật chính, có lẽ việc đó cũng không khác gì một cơn ác mộng kéo dài, và chính anh cũng nghĩ rằng chẳng thể nào "thức giấc dậy khỏi cơn ảo giác". Nó là một loại giấc mơ ban ngày, vậy thôi !

Cái khủng khiếp đan cài với cái thường nhật, tạo thành một không khí bi đát kệch cỡm rất độc đáo của tác phẩm Kafka mà người ta thường

(1) Tất cả các đoạn dịch truyện ngắn ở chương này đều do Đặng Anh Đào dịch theo bản tiếng Pháp trong tập *La métamorphore* (bản dịch của A.Vialatte), Gallimard, Paris, 1955.

gọi là "uy mua đen". Mở đầu truyện, tác giả tả tỉ mỉ cái tư thế bất tiện của Xamxa khi đã biến thành bọ : đã bị lật ngửa lên rồi, nó rất khó lật mình trở lại. Đã vậy, Xamxa vẫn nghĩ đến "cái nghề nghiệp chết tiệt" của mình, lo gượng dậy để... ra tàu cho đúng giờ, và tuôn ra một tràng lời lẽ hùng hồn để cãi lại lão quản lí dù anh nghe thấy giọng của mình đã biến thành "một thứ tiếng chút chít khổ sở" v.v. Phản ứng của những khách trọ trong nhà khi thấy Grêgo bò ra phòng ăn cũng gợi lên màu sắc "uy mua đen". Người đầu tiên nhìn thấy anh "quay về phía bạn của ông ta đầu lắc lư". Ông bố hốt hoảng, "mặc dù mấy vị này chẳng hề có vẻ bị xúc động vì cảnh tượng ấy và thậm chí có vẻ như Grêgo còn làm họ thú vị hơn là đàn viôlông" !...

Sự đan cài giữa uy mua và cái quái dị tạo nên không khí đặc biệt của *Biến dạng*, song nét này cũng đã tiềm tàng trong nghệ thuật của nhiều nhà văn lớn, đặc biệt ở thế kỉ XX. Định nghĩa về uy mua, Excacpit cho rằng : "Đó là sự sử dụng vừa có tính nghệ thuật, vừa có tính tư tưởng cái cực đoan". Và ở thế kỉ XX "nó cặp kè với cái phi lí... Đó là ngôn ngữ của một thứ lo âu đang cưỡng lại với chính mình"(1).

Sự đan cài cái quái đản với cái thường nhật khiến từ tác phẩm người ta suy diễn ra một ý nghĩa tư tưởng nữa : cái phi lí đã trở thành cái bình thường hằng ngày.

Nếu ở *Biến dạng*, tác phẩm còn dễ tiếp cận bởi những ý nghĩa gợi lên – dù rất khác nhau, ta vẫn có thể bám chặt một phần nào vào một số nét trong lối kể chuyện truyền thống (có cốt truyện), cái hoang đường quái dị còn nằm ở cái vỏ vật chất, hình thức, thì ở những tác phẩm khác, cảm giác về cái quái dị, tính chất khó nắm bắt ở những "huyền thoại" Kafka phát triển đến mức gây một cảm giác bất ổn và tạo nên những tiếng nói rất khó xác định.

III – TRUYỆN NGẮN CỦA KAFKA : "MỘT NGƯỜI THẦY THUỐC NÔNG THÔN" VÀ VẤN ĐỀ HUYỀN THOẠI

Một nét độc đáo trong sáng tạo của Kafka là có một số truyện cực ngắn, trên dưới hai trang giấy khổ 11 × 17 như *Một bức thông điệp của*

(1) Rôbe Excacpit : *Uymua và văn học, Đại bách khoa toàn thư*, Larousse, 1974, t. 10, tr. 6055.

Hoàng đế hoặc *Đứng trước pháp luật* (khi xuất bản *Vụ án*, truyện này được ghép thành một truyện kể ở tầng thứ hai trong cuốn tiểu thuyết này), hoặc thậm chí có truyện chỉ dài có mấy dòng (*Làng gần nhất*). Những truyện này đã chứa đựng một nét độc đáo trong nghệ thuật kể chuyện của Kafka và sẽ phát triển trong văn học hiện đại.

Nét độc đáo đầu tiên là tính chất không có cốt truyện, hoặc cốt truyện rất đơn giản. Tiểu thuyết của Kafka vì thế rất khó tóm tắt, còn truyện ngắn lại giống như một bài thơ. Truyện *Làng gần nhất* là một trường hợp tiêu biểu.

"Ông tôi thường hay nói : Cuộc đời ngắn ngủi đến kì lạ. Trong kí ức của ông, giờ đây nó thu nhỏ mình lại đến mức thật khó hiểu nổi vì sao một chàng trai lại có thể quyết định đi ngựa tới làng gần nhất mà không e ngại – cứ cho là không gặp tai nạn gì đi nữa – rằng một kiếp sống bình thường và trôi chảy cũng còn khó mà đủ để cho cuộc du lãm ấy".

Song dấu ấn độc đáo chung cho các tác phẩm của Kafka, chính là nét nghệ thuật dễ nhận thấy ở *Biến dạng*, và bàng bạc ở các truyện trên đây : gần như không phải là một hình ảnh quái dị hoang đường mà là một trạng thái cảm nhận về cái phi lí. Tác phẩm mà sinh thời, Kafka đã xếp vào loại mấy truyện ngắn giá trị nhất là *Một người thầy thuốc nông thôn*. Ở *Biến dạng*, ngoài hình tượng người biến thành bọ bao trùm toàn bộ câu chuyện, hiện tượng bất bình thường, phi lí được chỉ rõ ngay từ đầu : "Một buổi sáng, sau một giấc mơ hỗn loạn, Grêgo Xamxa khi tỉnh dậy đã hóa thành một con bọ thực sự". Còn ở *Một người thầy thuốc nông thôn*, gần như không có một chi tiết nào thật sự là huyền thoại ở cái vỏ vật chất của nó. Tuy nhiên, truyện ngắn được đặt tên như sự lặp lại một tiểu thuyết Banzăc này (cuốn tiểu thuyết kia chỉ thiếu có mạo từ "Một") vẫn giống như một phản tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa theo kiểu Banzăc. Sở dĩ như vậy, chính là do màu sắc phi lí – không hẳn nằm ở hình thức quái dị – vẫn bàng bạc toát ra như một sự cảm nhận, một trạng thái tinh thần. Và nghịch lí chính là ở chỗ : một sự dao động, không rõ rệt trước ranh giới của cái phi lí và cái có thực. Một sự cảm nhận gần như bình thường trước cái không bình thường.

Vì vậy, ở truyện ngắn *Một người thầy thuốc nông thôn* (1919), tính chất hỗn hợp, xóa nhòa ranh giới giữa cái bình thường và dị thường còn rõ nét và tiêu biểu hơn ở *Biến dạng*. Ở đây, không còn ai có một phản ứng gì trước những điều khác thường. Nhân vật chính, đồng thời là người kể chuyện, xuất hiện ở ngôi thứ nhất. Người thầy thuốc ấy chờ mãi một con ngựa để thắng vào cỗ xe của mình, bởi trong đêm giá lạnh ông cần ra đi cứu một người bệnh nặng ở một làng cách đó mười dặm. Đột nhiên ông phát hiện thấy trong chuồng lợn bỏ hoang lâu ngày một gã phu ngựa

"bò bốn chân ra khỏi đó". Rồi hai con ngựa "lấp kín cửa chuồng" và khi ra ngoài sân, chúng "vươn thân hình tỏa ra khói". Vậy mà cả người thầy thuốc lẫn cô hầu gái đều chấp nhận chuyện đó hết sức tự nhiên. Cô hầu gái nói rất bình thản : "Chả ai biết được trong nhà mình có chứa thứ gì khi thấy gã mã phu bò bốn chân chui ra !". Khi người thầy thuốc còn ngần ngại vì gã phu ngựa ở lại nhà ông để trêu chọc cô hầu gái thì "hắn vỗ tay và như thế là chiếc xe đã bị cuốn đi, như một mẩu gỗ cuốn giữa thác nước" nhanh đến nỗi "có thể nói rằng từ ngôi nhà của người ốm cửa mở thông ngay sang nhà tôi". Tới nhà người bệnh, những con ngựa đứng ngoài sân thò đầu vào cửa sổ để quan sát cảnh trong nhà ! Đối thoại của thầy thuốc và bệnh nhân chuệch choạc, trật khớp và đầu đuôi tự mâu thuẫn. Ông thầy thuốc bảo "Cậu này rất khỏe mạnh", rồi đột nhiên lại phát hiện thấy một vết loét khủng khiếp trên mình cậu ta, đầy giòi : "Chàng trai này ốm rồi". Bệnh nhân nói : "Bác sĩ, xin hãy mặc cho tôi chết", rồi lại khóc lóc hỏi : "Ông có cứu tôi không ? ". Bọn người nhà và các bô lão trong làng lột hết quần áo của người thày thuốc, trong khi bọn học trò, và thầy giáo làng hát một khúc ca ngây ngô... Đó là chuyện ngớ ngẩn hay một lễ tiết, nghi thức tôn giáo ? Cách kể chuyện của Kafka khiến người đọc không thể xác định được.

Độc thoại nội tâm của người thầy thuốc vẫn cứ tiếp tục một cách vừa bình thường vừa khó hiểu như vậy : "Tội nghiệp cho thằng bé, chẳng ai có thể làm gì được cho mày. Tao đã phát hiện ra vết loét to tướng của mày, mày sẽ chết vì cái bông hoa nằm giữa sườn của mày"... Cuối cùng, người thầy thuốc mừng rỡ vì thấy ngựa vẫn còn bên cửa sổ và lại lên đường ra về "giữa cái bãi sa mạc của tuyết ấy".

Thế nhưng lần này cái khoảng cách mà trước đó, người thầy thuốc vừa nói rằng nó ngắn tới mức nó như "từ ngôi nhà của người ốm cửa mở thông ngay sang nhà tôi" ấy, nay lại không bao giờ vượt qua được : "Thế là tôi chẳng bao giờ về tới nhà, tôi mất sạch đám khách hàng béo bở, một kẻ thế chân tôi sẽ nẫng hết của tôi, nhưng chẳng ăn thua gì vì hắn chẳng thể thay tôi được ; trong nhà tôi, thằng phu ngựa tha hồ tung hoành ; Rôza là nạn nhân của nó, tôi chẳng muốn nghĩ tới chuyện ấy. Trần truồng, phơi mình giữa giá lạnh của cái thời tiết bất hạnh này, trên cái xe trần thế và những con ngựa siêu phàm, tôi đi lang thang, cái thân già lão này. Chiếc áo choàng vắt sau xe, tôi chẳng thể nào với tới được và chẳng một ai trong lũ bệnh nhân tráo trở khốn kiếp ấy thèm nhúc nhích một li. Bị lừa rồi ! Bị lừa rồi ! Chỉ cần một lần : mình nhầm nhỡ nghe theo tiếng chuông bấm trong đêm. . thế là không bao giờ cứu vãn được nữa".

Trong phần cuối của đoạn trích này, có một sắc thái mà khi dịch sang tiếng Việt, ta không thể lột tả hết được : đó là toàn bộ động từ của đoạn

này đặt ở thì hiện tại trong khi toàn bộ câu chuyện vẫn có xen kẽ thì quá khứ, theo quy ước kể chuyện của một số ngôn ngữ châu Âu (Đức, Pháp, Anh, Nga v.v...). Sự lạ hóa về mặt ngôn ngữ này, trước hết, gợi lên một không khí huyền thoại. Theo Etiemblơ, nhà nghiên cứu về huyền thoại, thì đây là một nét đặc trưng thời gian : "Giống như ở những huyền thoại, những biến cố trong các truyện kể hoặc truyền thuyết đều được xác định trong một hiện tại vĩnh cửu"[1]. Động từ ở thời hiện tại còn mang sắc thái tu từ : diễn đạt những hiện tượng có tính quy luật, vĩnh hằng. Ở đây, nó gợi lên ý nghĩa về một thực tại đang tiếp tục, có ý nghĩa khái quát cho thân phận con người.

Cảm nhận với thời đại "bất hạnh", về căn bệnh "vô phương cứu chữa", về thân phận con người trong câu chuyện lại đan cài với những tính toán trần tục, nực cười thảm hại về "đám khách hàng bị mất sạch", về "Kẻ thế chân mình", về gã phu ngựa đang tán tỉnh cô hầu gái. Một con người "trần truồng" với một tấm áo choàng rất trần thế (vắt ngay sau lưng) song lại cũng rất siêu thường ("tôi chẳng thể nào với tới được"), một động tác bình thường – chỉ một lần nghe thấy tiếng chuông gọi trong đêm – vậy mà rồi mọi chuyện trở thành vô vọng...

Đây cũng là một nét khác biệt với huyền thoại cổ xưa. Theo Đôlêden, huyền thoại xưa xây dựng trên một thế giới hư cấu "gồm hai lĩnh vực hoàn toàn tách riêng, một thế giới tự nhiên và thế giới siêu nhiên" (gồm những lực lượng đã nhân hoá). "Lĩnh vực tự nhiên được tác động bởi ý chí tối cao của lĩnh vực siêu nhiên, trong những điều kiện nhất định, những tác nhân siêu việt can thiệp vào công việc của thế giới tự nhiên, gây nên những hiện tượng siêu phàm". Còn ở Kafka không khí kì lạ, khác thường không nằm rõ rệt ở tác động của lĩnh vực siêu nhiên, bởi ranh giới không còn rõ rệt nữa : xuất hiện cái mà Đôlêden gọi là thế giới "tạp chủng". "Thế giới tạp chủng của Kafka là một sự biến đổi kết cấu của thế giới huyền thoại. Sự biến đổi chính là ở chỗ ranh giới giữa những vùng tự nhiên và siêu phàm bị xóa nhòa và ở việc trung hòa sự đối lập về kiểu thức giữa chúng."[2]

Có điều, ở những nghệ sĩ lớn như Kafka, một dấu hiệu độc đáo của nghệ thuật không bao giờ đơn giản chỉ giới hạn trong vấn đề hình thức. Cũng như ở *Biến dạng*, thế giới tạp chủng ở đây giống như một thể nghiệm của con người ở thế kỉ XX : có những thời điểm trong lịch sử con người, cái quái đản, phi lí đã trở thành cái bình

---

(1) Etiemblơ : *Lịch sử các nền văn học*, Gallimard, Paris, 1956, t. 1, tr. 10.

(2) Luybômia Đôlêden : *Thế giới hư cấu theo kiểu Kafka*, in trong *Littérature*, số 37, Larousse, 1985, tr. 84.

thường hàng ngày. Yếu tố nghệ thuật ở Kafka không bao giờ chỉ là chuyện hình thức.

IV - "NƯỚC MĨ" : TÍNH CHẤT ĐỂ NGỎ CỦA TIỂU THUYẾT KAFKA

Không những chỉ truyện ngắn, truyện vừa mà ngay cả tiểu thuyết Kafka cũng mang tính chất mở, trước hết theo nghĩa : hé ra những cách hiểu, tiếp nhận rất khác nhau và khó vắt kiệt ý nghĩa của tác phẩm.

Với tiểu thuyết của Kafka, tính chất trên lại càng dễ có điều kiện để phát triển : ba cuốn tiểu thuyết của Kafka, được coi như những kiệt tác, đều ít nhiều chưa hoàn thành. Đó là : *Nước Mĩ, Lâu dài, Vụ án*. Riêng trường hợp *Vụ án* hơn các cuốn kia ở chỗ đã có một kết thúc, song cũng chưa có thể coi là thật sự hoàn chỉnh.

Nước Mĩ có phần khác với hai truyện kia trước hết ở không khí câu chuyện : phần đã in được coi như cuốn tiểu thuyết tươi vui, trong sáng nhất của ông. Max Brôt còn khẳng định rằng, kết thúc của nó có hậu. Trong lời bạt cho cuốn này khi xuất bản lần thứ nhất (lúc ấy Kafka đã mất), Max Brôt viết : "Kafka dường như mỉm cười hứa hẹn rằng nhân vật trẻ tuổi của ông sẽ được vận may run rủi kiếm được tại cái sân khấu gần như không giới hạn kia cả nghề nghiệp, tự do, sự giúp đỡ của họ hàng[1]". Song đó có thể chỉ là một dự định mà nhà văn đã tâm sự với bạn. Ngược lại, trong *Nhật kí* viết ngày 30.IX.1915, dự kiến về kết thúc nhân vật chính, ông lại ghi "Rôxman và K, kẻ vô tội cũng như người có tội, cả hai rút cục sẽ bị trừng trị tội chết không khác nhau, kẻ vô tội do một bàn tay nhẹ nhàng hơn, được gạt sang bên lề chứ không phải là bị quật chết". Dẫu sao thì từ toàn bộ câu chuyện, vẫn toát lên một không khí trẻ trung tươi mát hiếm thấy trong tác phẩm Kafka, có lẽ do nhân vật chính của câu chuyện còn rất trẻ và ngây thơ. Khi viết truyện này, Kafka nói rằng ông đã cảm hứng từ Đickinx.

Cảm giác ấy có lẽ còn gợi lên do một yếu tố trong nghệ thuật kể chuyện : đây là câu chuyện trong sáng nhất của ông, bởi tính chất có cốt truyện còn rất rõ, nó không quẩn quanh mù mịt, giống như trong một mê cung mê thất, theo kiểu *Vụ án* và *Lâu dài*. Tuy vậy, tác phẩm được coi là trong sáng, cổ điển nhất trong ba cuốn tiểu thuyết của Kafka vẫn được đọc qua nhiều tầng ý nghĩa khác nhau.

---

(1) Max Brôt : *Lời giới thiệu* in trong *Nước Mĩ*, Gallimard, 1946, tr. 8.

Cac Rôxman, nhân vật chính của câu chuyện, chưa đầy mười sáu tuổi, bị bố mẹ gửi sang Mĩ, vì cậu đã để cho một người hầu gái lôi vào phòng, quyến rũ cậu làm những việc mà bản thân cậu cũng không hiểu rõ lắm. Con tàu vừa đi vào cảng New York, ánh sáng chói lòa chiếu từ pho tượng thần Tự Do đã khiến cậu tưởng như nhìn thấy cánh tay của pho tượng đang huơ thanh kiếm lên. Cậu bé tiếp xúc với nhiều người trên cái xứ sở lạ lùng ấy. Những thói quen kì quặc của họ – đặc biệt là ông chú triệu phú, người bạn già của ông cùng con gái của ông này – cũng như thói độc ác của hai người bạn đường lúc cậu lang thang cùng họ đi tìm việc, khiến Rôxman không thể giải thích được. Và điều ấy càng làm nổi bật tâm tính thơ ngây, dễ cảm của Rôxman. Nét độc đáo của Rôxman chính là ở điểm đó. Có nhà phê bình đã từ nhân vật này liên tưởng tới Saclô nổi tiếng của điện ảnh : dù lúc này anh hề Saclô chưa xuất hiện, nhưng dáng dấp ngây thơ và tâm hồn trong sạch của cậu bé giữa một thế giới đông đúc, ở đó con người cô đơn đến cực độ dường như đã báo trước nhân vật kiểu Saclô (vả chăng, cuối cùng cái nghề mà Rôxman tìm đến cũng tương tự : anh đã nhập vào một đoàn biểu diễn sân khấu ở cuối tác phẩm). Do phải đi khỏi nhà ông chú triệu phú ở Mĩ, anh tìm tới khách sạn "Phương Tây" để xin việc. Ở chốn náo nhiệt ấy, Rôxman được nhận chân gác thang máy, tìm được tình bạn, sự giúp đỡ. Nhưng rồi cũng vì lòng tốt, cậu lại bị hai gã bạn cũ gặp trên dọc đường lang thang trước đó đánh lừa. Cậu bị kết tội oan, bị đuổi việc. Chúng biến cậu thành một thằng nhỏ bị giam lỏng, để hầu hạ chúng và hầu hạ Bruynenđa – người tình đồng thời là bà chủ của một trong hai gã bụi đời ăn bám đó. Để đối phó lại sự độc ác, cậu chỉ có mỗi nỗi ngạc nhiên và sự vô tội của mình. Nơi giam lỏng cậu là một gác trọ kì quái, nơi mà chỉ một tấm thân đồ sộ của Bruynenđa, nữ ca sĩ về già, cũng đủ để lấp kín cái ban công nhìn thông ra thế giới bên ngoài. Có một nét gì đó, vừa quái gở vừa rất thực, khi điểm nhìn bị thu hẹp lại ở cái thế giới chật hẹp ấy của Cac Rôxman : thân hình phì nộn của cô đào hát quấn đầy quần áo hóa trang, ánh đèn thấp ở bao lơn bên cạnh, nơi một anh sinh viên nghèo láng giềng thức suốt đêm này qua đêm khác để học, và cuộc biểu tình với những trò quảng cáo mị dân của các đảng phái chính trị đang diễn ra ở dưới mặt đường... Khi thoát khỏi tay hai thằng lưu manh, cậu lại lên đường tìm việc trên những ngả đường của nước Mĩ, và chạy theo rạp hát di động Ôklahôma. Câu chuyện bị bỏ dở ở đoạn cậu tìm thấy lại được một số bạn cũ, hi vọng được nhận vào cái rạp hát ngoài trời đặc biệt với một sân khấu hùng tráng, dàn cảnh bao la, gồm những đội ca múa hàng trăm người trong đó có cả cô bạn gái thân thiết của cậu...

Câu chuyện với những tình tiết sáng rõ ấy vẫn được đọc theo những tầng ý nghĩa khác nhau.

Theo sự tổng kết của Y.Gilli năm 1981, đã có ít nhất 5 cách tiếp cận khác nhau nếu chỉ kể một vài cách đọc chính. Có người đã đọc qua đây

những ý nghĩa triết lí siêu hình : Tân thế giới là biểu tượng của Tân Ước, Rôxman là sự vươn tới nhà thờ Gia tô giáo... Có người đọc qua số phận của Rôxman sự thể nghiệm về cái phi lí. Có người đọc theo lối phân tâm học, tìm thấy ở đây sự đối lập giữa Kafka và người cha. Các nhà ngôn ngữ học cấu trúc đọc thấy ở đây những mô hình cho các kiểu nhân vật của Kafka. Các nhà phê bình xã hội học, ở những mức độ khác nhau, vẫn tìm thấy qua tác phẩm có vẻ phi chính trị này, những khuynh hướng xã hội thậm chí những quan hệ xã hội lịch sử cụ thể. Có thể nói đây là điều khiến *Nước Mĩ* khác biệt với *Vụ án* và *Lâu đài*. Trong trò chơi đánh bốc của cô Clara, con gái nhà tư sản Pôlunđơ nhằm hành hạ Cac, đã xuất hiện vẻ ma quái kì cục của một số nhân vật kiểu Kafka. Song Clara vẫn mang dáng dấp rất thực của một cô gái Mĩ (dù viết truyện này, Kafka cũng chưa hề sang Mĩ). Cách xử sự của ông chú (Jacôp) có nét kì cục, ma quái. Ông cho cháu đi chơi tới nhà Pôlunđơ, gửi ông này trao cho cháu một mảnh giấy chỉ mở ra lúc nửa đêm, trong có ghi rằng : ông sẽ đuổi Cac khỏi nhà nếu không về đúng hẹn trước mười hai giờ đêm. Và bởi thế cậu bé lại một lần nữa bị đuổi ra khỏi nhà, trên nước Mĩ. Song cách xử sự của ông cũng rất phù hợp với một con người có hàng dãy tàu buôn bán xuất ngoại mà Cac Rôxman còn gặp trên dọc đường kiếm việc sau đó. Trên đường lang thang, Cac gặp những người tốt tại một khách sạn, mặc dù lòng tốt của họ chẳng thể nào giúp Cac có được việc làm lâu dài. Đó là bà đầu bếp trưởng và cô nhân viên đánh máy Têrezơ. Những nhân vật này hoàn toàn không có vẻ quái gở mà ta thường thấy ở loại người này trong nhiều truyện khác của Kafka. Trong cuốn tiểu thuyết này có một truyện kể ở tầng thứ hai xen vào. Đó là câu chuyện do Têrezơ kể lại cho Cac nghe về cái chết của mẹ cô, khi cô hãy còn là một bé gái : Câu chuyện hoàn toàn không phải là một hoang tưởng bệnh hoạn, hoặc một ẩn dụ, một parabôn về thân phận con người, mà chứa đựng những chi tiết chân thực, có ý nghĩa tiêu biểu cho muôn vàn số phận thảm thương. Mẹ cô bị bỏ rơi với đứa con nhỏ giữa một đô thị mịt mùng và hoang vắng tình người. Cảnh người mẹ kéo lê em gái nhỏ giữa phố xá phủ đầy tuyết, gõ cửa từng ngôi nhà mà không một ai mở cửa ; cảnh đứa bé gục xuống mà vẫn bị mẹ kéo lê đi – không phải vì bà tàn nhẫn mà vì bà sợ không còn đủ sức lôi con vào một xó cửa nào đó để tránh cho con khỏi bị tuyết vùi trước khi bà quỵ xuống ; cảnh bà nhảy từ trên dàn giáo cao vòi vọi xuống đất, nằm chết giữa công trường xây dựng... đó là những cảnh sinh động, đầy chất liệu thực.

Chính vì vậy, bên cạnh hai cuốn tiểu thuyết kia, dù có những nét chung, *Nước Mĩ* vẫn gây một ấn tượng khác. Những nét độc đáo khác lạ, với *Vụ án* (được coi là hoàn chỉnh hơn so với *Lâu đài*) dường như đã có một sự phát triển đậm nét hơn, bởi *Nước Mĩ*, như đã phân tích, vẫn gắn bó nhiều với tiểu thuyết truyền thống do tính chất có cốt

truyện, do màu sắc lịch sử – cụ thể của nhân vật còn phảng phất, cũng như khuynh hướng phê phán xã hội của nó. Tuy nhiên, cho tới nay, trong khi một chuyên gia về tiểu thuyết như Kunđêra chứng minh những mô tip theo kiểu Đickinx ở *Nước Mĩ*, ông đã đồng thời phát hiện tính chất phản – Đickinx : "Ở *Nước Mĩ* của Kafka, ta sống giữa một thế giới tình cảm đặt nhầm chỗ, lệch lạc, thái quá, bất cập hoặc ngược lại, khiếm khuyết một cách kì cục. Trong nhật kí của mình, Kafka dùng những chữ sau để nêu đặc điểm của Đickinx : "Trái tim khô khốc ẩn giấu sau một lối viết tràn trề". Và Kunđêra đã gọi *Nước Mĩ* là một sự "phê phán thói đa cảm"(1). Quả là, ngay ở *Nước Mĩ*, ta đã thấy tính chất lạ lẫm của thế giới Kafka.

V – "VỤ ÁN" : KẾT CẤU, ĐIỂM NHÌN CỦA NHÂN VẬT ; MỐI LIÊN HỆ VỚI CÁC TÁC PHẨM KHÁC

Trong số 3 tiểu thuyết của Kafka, chỉ có *Vụ án* là hoàn thành theo nghĩa là đã có một kết thúc. Còn thật ra ngay cả bản đã được Max Brôt (bạn thân của Kafka) sắp xếp lại và cho in, được dịch ra tiếng Pháp rất phổ biến hiện nay(2), từ năm 1963 đã có những ý kiến phê phán. Người ta cho rằng sự sắp xếp của Max Brôt vẫn mang tính chủ quan, bởi ông này cho rằng chỉ cần dựa vào những chương ông đã chọn lọc, rồi sắp xếp lại là đã hoàn chỉnh theo ý đồ của Kafka. Ít nhất, theo H.Richte(3), đã có những sơ hở sau đây :

– Toàn bộ bản thảo có 17 chương, bản Max Brôt chỉ có 10 chương.

– Trật tự một số chương chưa chính xác.

– Có sự thiếu hụt do một vài chương bị đặt dưới chú thích, hoặc ghép với chương khác, hoặc không hề xuất hiện trong bản dịch tiếng Pháp (ví dụ : chương mà H.Richte gọi là "Ra khỏi nhà hát").

Điều quan trọng do quan niệm chỉ đạo của Max Brôt đã khiến ông có thể chủ quan lược bỏ một số chương, đoạn có ý nghĩa của *Vụ án* : Brôt đọc tác phẩm này theo ý nghĩa tượng trưng là chủ yếu. Ông cho rằng, *Vụ án* và *Lâu đài* thể hiện cho ta thấy "hai hình thái Công lí và Lượng thứ", nên một số những đoạn liên quan tới đời sống riêng của nhân vật bị gạt xuống phần phụ chú hoặc bị bỏ đi.

---

(1) Milan Kundera : *Những bản di chúc bị phản bội*, sđd, tr. 104.

(2) Tất cả những đoạn trích dịch *Vụ án* và *Lâu đài* ở đây chúng tôi đều dựa vào bản của Vialatte. Bản dịch *Vụ án* in năm 1989 cũng dựa vào bản tiếng Pháp này.

(3) Helmut Richter : *Nét mới về Vụ án*, in trong *La Nouvelle Critique* số 143 năm 1963.

Sau đây là một sự bổ sung và sắp xếp lại các chương trong *Vụ án* của nhà nghiên cứu Đức Helmut Richte, có đối chiếu với sự sắp xếp của Max Brôt qua bản dịch của Vialattơ(1) cũng là bản dịch lưu hành ở Việt Nam hiện nay (phần sửa đổi chủ yếu nằm ở cột thứ nhất ; bản do M.Brôt sắp xếp ở cột thứ hai)(2).

Sự xâu chuỗi các tình tiết	Bản in hiện nay	Trình tự thời gian
Trật tự các chương		
I. Vụ bắt bớ Jôzep K. chuyện trò với bà Grubach, rồi cô Bơcxne	Chương I	Kết thúc mùa xuân, đầu hạ
II. Người bạn gái của cô Bơcxne	Chương IV	Năm ngày sau
III. Ngài biện lí	Chương bỏ dở tr. 381–389	Trong thời kì trên
IV. Hỏi cung lần thứ nhất	Chương II	Ngày chủ nhật thứ hai
V. Gã đao phủ	Chương V	"Một trong những tối sau đó" (tr.159)
VI. Trong căn phòng trống Chàng sinh viên...	Chương III	Ngày chủ nhật thứ ba
	(Ở đây có một chỗ khuyết)	
Gọi hầu tòa tiếp theo, K. nhiều lần từ chối (xem cuối chương VI và phần mở chương VII)		
VII. Nhằm vào chuyện nói tới Enxa	Phụ lục tr. 370–373	Đã bắt đầu trở lạnh (tr. 372) ; tiết đầu thu
VIII. Ông chú – Leni	Chương VI	
IX. Mẩu chuyện : ra khỏi nhà hát	Không in trong bản dịch tiếng Pháp	Cuối tháng chín
X. Luật sư, nhà công nghiệp và nhà họa sĩ	Chương VII	Tháng mười một
XI. Ngài Blôc, thương gia, K. tách khỏi luật sư	Chương VIII	Tháng mười một
XII. Đấu tranh với ông phó giám đốc	Phụ lục tr. 399–406	Tháng mười một
XIII. Tại nhà thờ lớn	Chương IX	Tháng mười một
XIV. Ngôi nhà (mẩu duy nhất lấp kín được một chỗ khuyết ; nỗ lực mới để thoát khỏi vụ án)	Phụ lục tr. 391–397	Không xác định (nằm vào khoảng giữa tháng Chạp và tháng sáu năm sau)
XV. K. tới thăm mẹ	Phụ lục tr. 375–380	Tháng sáu
XVI. Một giấc mơ	Không có trong bản này mà in ở tuyển tập truyện *Biến dạng*	Cuối mùa xuân, đầu hạ
XVII. Kết thúc	Chương X	

Căn cứ vào bản bổ sung trên đây, ta có thể thấy các phần bị Max Brôt lược bỏ hoặc đưa xuống phụ chú. Đó là các phần về : buổi tối Jôzep

(1) Nhà xuất bản Livre de poche.

(2) Dựa vào bản của Helmut Richter, sdd, tr. 83–84–85.

K. tới nhà tình nhân, cuộc viếng thăm mẹ, một cuộc viếng thăm khác tại nhà ông chú, những cố gắng thêm để xích lại cô Bơcxne, tranh luận với ông phó giám đốc, sự giúp đỡ của Titôreli và Uônfac, giấc mơ và cái chết. Tuy nhiên, trên cơ sở bản in đã được phổ biến và dịch thuật rộng rãi, nếu đặt trong hệ thống sáng tác của Kafka, những điều đã phát hiện vẫn rất có cơ sở.

Vụ án, ở mặt này hay mặt khác, vẫn giống như một biến thái của những đề tài và chủ đề đã xuất hiện ở nhiều truyện của Kafka. Trước hết, nó được mở đầu bằng một mắt xích, một trục trặc từ đó sẽ tiếp diễn những chương khác của câu chuyện : "Hẳn là người ta đã vu khống K..., bởi lẽ chẳng làm nên tội gì, anh đã bị bắt vào một buổi sáng". Đoạn này giống như một biến thái câu mở đầu của *Biến dạng* hoặc đi xa hơn nữa, mở đầu *Lâu đài* với sự việc K, người làm nghề trắc địa, vào một lúc xẩm tối đã tới một vùng xa lạ "ẩn trong sương mù và đêm tối". Đồng thời, *Vụ án* lại cũng giống như một biến thái khác của *Lời phán quyết*, truyện này lại vốn được coi như cùng mô típ, chủ đề với *Nước Mĩ* do nhân vật chính là một người trẻ tuổi với mặc cảm tội lỗi đang ở trạng thái chịu đựng sự trừng phạt.

Từ khởi điểm ấy tình thế của K.[1] gần như không phát triển hay nói đúng hơn là nhân vật bị cuốn hút vào những tình tiết giống như một mê cung mê thất, ở đó những sự kiện giống như những ám ảnh hơn là hành động. Từ buổi sáng mở đầu câu chuyện, Giôzep K. sẽ tiếp xúc với nhiều nhân vật : những người láng giềng (bà Grubach, cô Bơcxne...), ông chú, họa sĩ Titôreli, vị linh mục, luật sư Hun, cô Leni và những đám đông ở phiên toà, cả trẻ con nữa. Nhưng cái thế giới nhân vật này không xuất hiện như những nhân vật trong tiểu thuyết trước đây, không gợi lên quan hệ xã hội qua những tuyến nhân vật của nó, mà lại có phần trừu tượng, ma quái, giống như những ám ảnh của K. Thậm chí, có những nhân vật giống như sự trùng điệp lại một ám ảnh, mang tính chất định mệnh dù được thể hiện với những chi tiết cụ thể, đôi khi kệch cỡm, rất khó phân biệt được sự khác biệt của họ : hai người khách bận đồ đen tự nhiên xuất hiện trong phòng Jôzep K. sáng hôm ấy, hai kiểm tra viên, hai tên gác "đứng ở ngay phòng bên cạnh, hai tên tra tấn người với tiếng kêu la mà Jôzep K. chợt nghe thấy ở trong phòng xép chứa đồ đạc nơi công sở của anh, và cuối cùng, là hai gã đao phủ dẫn anh đi ra ngoại thành để xử án vào một đêm trăng sáng, với điệu bộ "giống hệt hai diễn viên giọng hát nam cao" của một nhà hát nào đó... Cả sự trùng hợp của con số hai ở đây cũng khiến câu chuyện tẩm trong một không khí ác mộng, ở đó nhân vật chính tức là K. – giống như một người mắt mở mà vẫn nằm

---

(1) Trong tiểu thuyết cũng như ở đây, có những lúc tên Jôzep K. được gọi tắt là K. do đó gần như trùng tên với nhân vật chính của *Lâu đài*

mê. Mặt khác, mối liên hệ như vậy giữa nhân vật chính với các nhân vật khác, khiến cốt truyện không có sự phát triển, và tình tiết không tạo nên một kết cấu dramatic, theo lối sắp xếp các chương hồi nhằm tạo nên một tình thế căng thẳng, lao tới đỉnh điểm và thắt nút. Các nhà nghiên cứu gọi lối xếp đặt tình tiết ở tiểu thuyết Kafka là kết cấu "lắp ráp", cảnh nọ đặt bên cảnh kia theo những tuyến song song mà không khiến sự kiện và hành động tiến triển. Cấu trúc này có một ý nghĩa nội dung : đó là một thế giới đã đổ vỡ thành từng mảnh, con người không thể tạo dựng lại nổi. Nói như Alanh Rôbơ - Griê, đó là "thế giới ở đó con người đã đánh mất cái chìa khóa của mình", hoặc nói như Rôlăng Bactơ : "Thế giới phương Tây đã đi vào một ngõ cụt (...), người ta chỉ còn có thể đặt câu hỏi "Ta là ai ?", chứ không thể đặt câu hỏi "Vì sao ?".

Vì thế, tuy trong truyện có xuất hiện nhiều nhân vật, và phát ngôn của tiểu thuyết Kafka vẫn chủ yếu là người kể chuyện, nhưng vấn đề *điểm nhìn* ở đây có thay đổi so với tiểu thuyết thế kỉ XIX. Điểm nhìn đã có sự chuyển dịch rõ rệt từ chỗ người kể chuyện sang điểm nhìn của nhân vật. Thế giới trong cuốn tiểu thuyết này chỉ xuất hiện qua một mối ám ảnh của nhân vật : đối với K., đó là việc anh bị kết tội. Điểm nhìn của nhân vật như vậy đã tập trung và thu hẹp đến cực độ. Giữa người bị kết tội và thế giới quanh anh, có một bức tường ngăn cách không thể nào vượt qua được. Anh chỉ còn có cách thích nghi với cái phi lí. Đó cũng là một mô típ, một âm hưởng chủ đạo ở nhiều tác phẩm của Kafka. "Làng gần nhất" lại cũng là vùng đất mà, có khi ta bỏ cả kiếp người cũng chẳng vươn tới nó. "Bức trường thành Trung Hoa" trong tác phẩm *Vụ án* không còn hữu hình nằm ngoài con người, mà nằm trong chính bản thân K. Trong tác phẩm, có một truyện kể ở tầng thứ hai nhan đề là "Đứng trước pháp luật", do vị linh mục kể lại cho K. nghe. "Người dân quê" tới cổng pháp luật và "người gác cổng nói rằng giờ đây chưa có thể cho phép anh vào được". Năm này qua năm khác, anh cứ chờ ở đó, mặc dù "để tìm cách mua chuộc người gác cổng, anh đã sử dụng mọi cách, kể cả những cách tốn kém nhất". Anh ta già đi, hóa lẩn thẩn, và bởi lẽ đã "quan sát người gác cổng năm này qua năm khác, cuối cùng anh biết rõ cả những con rận trên tấm áo choàng của người này". Thế nhưng, khi đã kiệt sức gục xuống, cũng chính là lúc anh được nghe người gác cổng thét vào cái tai đã điếc đặc của mình : "Chẳng ai ngoài mày có thể bước vào cái cổng này được, bởi lẽ nó làm ra là để cho mày. Bây giờ thì tao đi khỏi đây và tao đóng cửa lại".

Như vậy "Người dân quê" ở đây cũng chỉ lặp lại cảm giác phi lí, vô phương cứu chữa của K. trước số phận của mình. Do đó, dù chuyển dịch điểm nhìn từ người kể chuyện sang nhân vật, thì cái cách "khách quan hóa" ở đây lại làm diễn ra một quá trình ngược lại, một cảm giác về sự

chủ quan hóa, bởi tính chất hạn hẹp, ám ảnh của điểm nhìn này. Bên cạnh đó, cảm giác đóng kín về không gian và tính chất không có lịch sử, không có tính cách của nhân vật cũng là những nét độc đáo mang lại dáng dấp đặc biệt của tiểu thuyết Kafka. Thời gian ở đây dù có được đo bằng kích thước của lịch biểu (đúng một năm, từ lúc K. ba mươi tuổi tới 2 ngày trước lễ kỉ niệm sinh nhật lần thứ 31), thì ấn tượng gợi lên vẫn là cảm giác về một mối ám ảnh, một thời hạn lưu đày, một khoảng cách giữa lúc tuyên án đến khi bản án được thực hành. Nhân vật không có tính cách mà chỉ như sự lắp ghép của hai mảnh đứt đoạn, không chắp nối lại được : đó là K – một nhân viên của một công sở nào đó trước đây là K, một người đang bị kết tội. Nhân vật có tính cách phải là nhân vật được tâm lí hóa, nhân vật có lịch sử. Ở đây, nhân vật bị chặt cụt mất nhiều chiều, và dường như chỉ còn lại một mảnh, rất đậm, rất sâu. Ngay ở hiện tượng phi tâm lí hóa nhân vật (con người ở đây thường bất nhất, không tuân theo lôgic tâm lí thông thường) lại làm nổi bật lên một nét suy tưởng ám ảnh, mãnh liệt. Hiện tượng "phản nhân vật" (truyền thống) bước đầu đã xuất hiện : cái tên của nhân vật đang bị mất dần, chỉ còn lại một chữ viết tắt. Không thể xác định rõ hình hài diện mạo, giọng nói riêng của một nhân vật Kafka. Thậm chí những chi tiết lịch sử – cụ thể khác, một gia đình, một quan hệ bạn bè, những dấu vết nghề nghiệp, tất cả đều bị xóa mờ, hết sức mông lung.

Ở đây, người ta đã nói đến nhân vật trừu tượng, nhân vật ý niệm. Hiện tượng xoá mờ đường viền lịch sử của nhân vật gây một ấn tượng rõ rệt : dường như đó không chỉ là thân phận của một con người bé nhỏ của một xứ sở nào, mà đó là sự khái quát về thân phận con người nói chung. Nó cũng tạo nên không khí huyền thoại của tác phẩm này – với ý nghĩa như một cảm nhận trực tiếp, hồn nhiên về định mệnh đang đè nặng lên số phận con người. Sự cảm nhận ấy có phần một chiều, bi đát bởi lẽ đó không nhằm lí giải định mệnh như huyền thoại cổ xưa. Đó là thế giới phi lí, song "Không nên quên rằng những mô típ đau buồn, bi thảm nhất, những mô típ về sự xa lạ và cô đơn, về sự bứt rứt của tâm hồn, chứ chưa nói gì đến những phương diện khác của bộ mặt tinh thần của con người, là đặc trưng cho những quá trình phát triển phức tạp của tâm lí xã hội và cá nhân. Những quan niệm cho rằng các trào lưu phi hiện thực nói chung, trong đó có cả những trào lưu phi hiện thực của thế kỉ XX, là một cái gì hoàn toàn thuần nhất và đồng thời không chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của đời sống là trái với chân lí"[1].

Và chăng có người đọc lại thấy rằng : cũng không thể nói Kafka hoàn toàn chấp nhận số phận bằng cách căn cứ vào kết thúc không có hậu, bi

(1) Khraptrenkô – *Sáng tạo nghệ thuật, hiện thực, con người*, tập II, Khoa học xã hội, Hà Nội, 1985, tr.61.

thảm của nhân vật. Chất "hài hước đen" ở đây không nói lên sự lãnh đạm, mà nói lên nỗi lo âu trước cái phi lí nhiều hơn. Trong *Vụ án* và *Lâu dài*, đầy rẫy chất uy mua đen : K, trong khi tìm cách chứng minh mình vô tội, đã lấy nhầm giấy đăng kí xe đạp[1] thay vì giấy căn cước. Ở cuối tác phẩm, khi K. đi theo hai gã đao phủ, "hai quý vị" này lập tức áp sát vào hai bên nách anh, và quàng tay khít vào K. đến nỗi anh nghĩ rằng "hẳn họ phải dày công luyện tập". Hai gã đao phủ chuyền tay nhau con dao qua đầu anh, nhường nhau đâm một cách lễ phép đến nỗi anh chỉ muốn giằng lấy mà tự đâm quách cho xong v.v. Trong tác phẩm này, cái khủng khiếp không còn xuất hiện ở một yếu tố quái dị nào, mà hoàn toàn nằm trong nội tâm nhân vật. Tuy thế, sự cưỡng lại với hiện tượng phi lí vẫn bàng bạc trong suốt tác phẩm. Đoạn độc thoại nội tâm của K. xen lẫn lời người kể chuyện ở cuối *Vụ án* là một tiếng kêu, một câu hỏi day dứt :

"Cặp mắt anh bắt gặp tầng cuối của căn nhà sát với hầm đá. Như ánh sáng vọt ra từ hai cánh cửa của một khung cửa sổ mở tung ra phía trên cao, một người đàn ông mảnh dẻ và yếu đuối quá từ khoảng cách và độ cao đến như thế, đột ngột thò đầu ra ngoài, tung hai cánh tay ra phía trước. Ai đó ? Một người bạn chăng ? Một tấm lòng nhân hậu chăng ? Một người nào đó chia sẻ nỗi đau khổ của anh ư ? Phải chăng chỉ có một người ? Phải chăng là tất cả ? Có thể xin khiếu tố được chăng ? Còn có thể có những lí lẽ chưa nêu lên hết chăng ? Hẳn là như vậy. Phép lôgic dù không thể nào bác bỏ được, thì cũng vẫn không thể cưỡng lại nổi một con người đang muốn sống. Đâu là vị quan tòa mà anh không bao giờ nhìn thấy ? Đâu là tòa cao đẳng pháp viện mà anh không bao giờ vươn tới được ? Anh giơ hai bàn tay và xòe các ngón tay ra.

Nhưng một trong hai vị đã vừa túm lấy cổ anh, người kia cắm dao ngập vào tim anh và ngoáy hai lần. Đôi mắt đã lạc thần, K. hãy còn nhìn thấy hai vị kề má bên nhau cúi sát xuống gương mặt anh mà quan sát cái cảnh kết thúc.

– Như một con chó ! Anh nói, và dường như nỗi nhục nhã vẫn còn sống sót lại vậy".

Đó là đoạn kết thúc của *Vụ án*, cuốn tiểu thuyết duy nhất đã có một kết thúc của Kafka. Nó rất tiêu biểu cho toàn bộ tiểu thuyết của ông, nhất là về mặt điểm nhìn từ bên trong của nhân vật. Chẳng những nghệ thuật độc thoại nội tâm đã góp phần nào đó, mà ngay cả lời người kể chuyện, khi thấm đượm chất "uy mua đen" vẫn thể hiện một trạng thái cưỡng lại cái phi lí, giống như "cảm giác lo âu đang cưỡng lại với chính nó".

---

(1) Thời đó ở một số nước châu Âu vẫn còn giấy đăng kí xe đạp.

VI – TIẾNG NÓI ĐA ÂM VỀ THÂN PHẬN CON NGƯỜI

Trong *Lâu dài*, nhân vật chính chỉ còn một chữ cái thay cho cái tên : anh ta tên là K. Một chiều mưa tuyết, rất muộn, anh chàng làm nghề đo đạc ấy đến một cái làng "ẩn trong sương mù và đêm tối", sừng sững một lâu đài xa xăm. Anh xin trọ ở quán, nhưng người chủ quán cho nằm trên một tấm dạ, lấy cớ là anh không có giấy phép ngụ cư. Anh tự nhận là được gọi tới đây. Người ta liền gọi điện thoại tới lâu đài để xác nhận việc này, song lúc đầu không được xác nhận, rồi lại được cải chính lại... Và chương nọ nối chương kia, cuốn tiểu thuyết viết dở dang ấy gồm nhiều cảnh, ở đó, K. chạy vạy để được "những người ở lâu đài" xác nhận quyền hợp pháp ngụ cư trong làng. Anh cố tìm gặp một vị bá tước mà không có ai được nhìn thấy bao giờ. Con người bé nhỏ, tội nghiệp, kiệt sức trong cuộc sống để tìm thấy chỗ đứng dưới ánh mặt trời liệu có gục xuống không ? Câu chuyện bị bỏ dở.

Trong những mẩu văn, truyện ngắn của Kafka, có những chỗ khó hiểu, song cũng có những đoạn chua chát, phê phán xã hội khá rõ. Trong *Báo cáo gửi một viện Hàn lâm,* báo cáo viên diễn thuyết trước các "Hàn lâm viện sĩ tôn quý" như sau về sự tự do của người châu Âu :

"... Sự tự do, tiện thể tôi cũng xin nói, giữa con người với nhau họ cũng hay lầm lẫn quá đấy. Bởi sự tự do được coi như thuộc loại những tình cảm cao cả nhất, nên sự bịp bợm tương ứng với nó cũng được coi như cao cả nốt. Tôi thường được thấy, trong những rạp tạp – kĩ, trước khi tới tiết mục của tôi, có các nghệ sĩ chơi đu bay. Họ lao đi, họ đu đưa, nhảy, bay trong cánh tay người nọ sang người kia, và một trong hai người mang bạn mình bằng cách ngậm lấy tóc anh ta. "Cả cái ấy nữa, đó chính là sự tự do của con người, tôi nghĩ vậy, và đó chính là động tác cao cả nhất đấy". Ôi trò đùa của thiên nhiên thần thánh : Chẳng có một toà kiến trúc nào chịu đựng nổi trận cười của nòi giống khỉ khi chứng kiến cảnh tượng kia !".

Con khỉ này vốn gốc ở vùng bãi biển vàng. Khi bị bắt, do sự phát triển đặc biệt của nó, các nhà nghiên cứu đã mang về nuôi dạy xem nó có thể thành người được không. Và kết quả là "do một sự nỗ lực chưa từng được lặp lại ở trái đất, tôi đã đạt được trình độ văn hoá trung bình của một người châu Âu", bởi lẽ "Thẳng thắn mà nói : kiếp khỉ của các ngài, thưa quý vị, nếu như các vị đã từng trải một cuộc sống kiểu ấy, thì nó cũng không thật cách xa các vị như nó cách xa với tôi đâu. Nó hãy còn ngứa ngáy ở gót chân của những kẻ đang bước trên trái đất này"... Sự cô đơn và những cảnh ngộ không lối thoát, bệnh tình vô phương

cứu chữa của con người qua tác phẩm của Kafka – đối với ai đó có thể là yếm thế, bi quan nếu từ đó người ta đi đến một sự khái quát chung về thân phận con người. Nhưng nếu đặt nó trong một bối cảnh nhất định, ở những điểm xuất phát của chính ông, một người đã sớm nhạy cảm và ghê tởm chủ nghĩa Đại Đức – lúc ấy mới chỉ xuất hiện như "những luồng chuyển động sâu thẳm và vốn dĩ còn rất mơ hồ" thì nhà phê bình và độc giả có thể rút ra những kết luận khác hẳn, giống như báo *Quyền lợi Đỏ* năm 1924, và như lời đánh giá của Brêcht.

Song như đã nói trên khi bàn về tiểu thuyết *Nước Mĩ*, ý nghĩa xã hội chỉ là một cấp độ đầu tiên và thông thường dễ nhận thấy đối với bạn đọc. Đối với một số bạn đọc đặc biệt, cũng như đối với Kafka – ở một số trường hợp mà ông đã thú nhận một cách kín đáo (ít nhất là ở chữ cái viết tắt cái tên vần K.) – nhiều tác phẩm của ông có thể "lồng vào một tổng thể rộng lớn hơn mang tên *Những đứa con trai*" (Pie Bruynen). Như vậy, qua lối đọc phân tâm học, đi tìm những mặc cảm và lồng vào lối đọc tiểu sử cá nhân nhà văn, người ta vẫn tìm thấy một ý nghĩa rộng lớn hơn, liên quan tới những vấn đề xã hội. Cái bệnh hoạn, nỗi đau vô phương cứu chữa ở đây vẫn có cơn cớ trong xã hội một phần nào. Chỉ có điều, cách thể hiện của Kafka hoàn toàn không đơn giản, và cùng một lúc, một chi tiết nghệ thuật có thể phát ra những thông điệp khác nhau, tùy theo kinh nghiệm, sự lịch lãm của người đọc. Đã thế, trong khi sử dụng những phương tiện nghệ thuật truyền thống, Kafka cũng mang cho nó một sắc thái khác lạ, hiếm thấy. Chỉ kể riêng vấn đề sử dụng cái kì ảo, ông cũng đã được Tôrôđôp coi như người đánh dấu một bước ngoặt đối với thể loại này. Pie Bruynen cũng xác nhận : "Những nhà phê bình kể cả Lanxbe cũng như Tôrôđôp, đều phải kinh ngạc bởi độ thích ứng mà Kafka đã đạt tới : sự biến dạng rốt cuộc xuất hiện trước độc giả như một hiện tượng tự nhiên, đặc biệt nhờ tính chất tầm thường của cái bao quanh nó"(1). Một số nhà lí luận Xô viết cũng xuất phát từ những tác phẩm của Kafka mà nói đến "cái dị dạng – bình thường". Đó cũng chính là cái mà Đôlêzen gọi là "thế giới tạp chủng". Phương tiện này, ở trong tay Kafka, đã biến thành một ám chỉ, một ẩn dụ về thế giới hiện đại. Bởi vậy, không thể nào hiểu những "huyền thoại" của Kafka với định nghĩa về hình thức cổ điển của nó, cũng như với ý nghĩa tinh thần xa xưa.

Tuy không đề xướng lên một trường phái nào, nhưng do những nét độc đáo trên đây trong nghệ thuật kể chuyện, nhất là do những yếu tố

---

(1) Pie Pruynen : *Huyền thoại về sự biến dạng*, Armand Colin, 1974, tr. 17.

nghệ thuật đều nhằm gợi lên một cảm giác lo âu, một thân phận bi đát có ý nghĩa đặc biệt với một lớp người bé nhỏ, với những thể nghiệm trong một thế giới đầy bạo lực và phi lí, nên cho đến nửa sau của thế kỉ XX, bóng dáng Kafka vẫn trùm xuống thế giới hiện đại, đặc biệt khi người ta có những thể nghiệm khủng khiếp về cái phi lí của cuộc đời, về sự bất lực của con người trước những "Tòa án", những "lời phán quyết", những sự "biến dạng"... Do lối viết vừa trần trụi, hồn nhiên, do việc khách quan hoá điểm nhìn (chuyển từ người kể chuyện sang nhân vật), do tính chất bóng gió, ám chỉ (chứ không hẳn là biểu tượng) của lối viết Kafka, do sự xóa mờ những đường viền lịch sử, nên mỗi một chi tiết, tác phẩm lại tùy lúc, tùy nơi, tùy độc giả, tùy sự thể nghiệm của họ mà hé ra những ý nghĩa khác nhau. Không hẳn là biểu tượng, hình ảnh của Kafka bởi mang tính chất mơ hồ, thường bao hàm những song đề, nghịch lí sâu xa. *Vụ án* phải chăng chỉ là hình ảnh của một chế độ quan liêu, vô nhân đạo, đối lập với những nạn nhân, những con người bình thường mà cái tên cũng chỉ giống như một con số ? Thực ra tác phẩm của Kafka đã gợi lên một thể nghiệm phức tạp hơn thế, và sức thu hút của nó cũng chính là ở chỗ đó. Song đề, nghịch lí bi đát của Kafka được gợi lên qua hình tượng những nhân vật "tội phạm – vô tội" là : trong khi cảm thấy tất cả cái phi lí của "lâu đài", của "vụ án", của "lời phán quyết", của việc trở thành "người châu Âu trung bình" thì nhân vật Jôzep K, hay K, hay Ghêooc Buđenman, hay con khỉ trong *Báo cáo gửi một viện Hàn lâm* vẫn dính vào những chuyện đó, như "những con ruồi bị dính chân vào đĩa đường". Cảm giác ma quái, nhưng không phải không hiện thực toát ra từ những kết thúc của *Một người thầy thuốc nông thôn, Lời phán quyết, Vụ án*... chính là ở chỗ : dường như vừa có một định mệnh, vừa có một lực tự bên trong đẩy nhân vật đi tới cái chết, dù là do "bị nhầm lẫn" như người thầy thuốc, bị cha kết tội như Ghêooc, hoặc bị áp lực của một tòa án không có đủ tư cách như tồn tại khắp nơi, như K... Trong *Lời phán quyết*, lối kết thúc rất tiêu biểu cho mô típ "kẻ tội phạm – vô tội" của Kafka. Cái chết vừa được thực hiện như một áp lực ma quái từ bên ngoài vào, vừa như một sự tự vẫn do nhân vật mang mặc cảm tội lỗi "Ghêooc cảm thấy bị đuổi ra khỏi phòng... bị xô xuống nước không tài nào cưỡng lại được... và tự buông mình vào khoảng không".

Người ta thường gọi tác phẩm của Kafka là huyền thoại chính bởi vậy : nó có thể là nơi bão hòa của bao biểu tượng, chính vì nó là một sự cảm nhận trực tiếp, hồn nhiên để gợi lên những tổng hợp, những khái quát về những vấn đề lớn lao của thân phận con người. Tác phẩm của Kafka cũng vì vậy, là một tác phẩm "mở", giầu tính chất đa âm, đối thoại. Cho tới bây giờ, người ta vẫn không ngớt đi tìm những nguồn ý nghĩa ở

đó. Bởi lẽ, theo nhà kí hiệu học Umbectô Ecô : "... Tác phẩm của Kafka xuất hiện như một điển hình của tác phẩm *mở* : vụ án, lâu đài, đợi chờ, lời kết tội, bệnh tật, biến dạng, tra tấn đều không thể hiểu theo chữ nghĩa của chúng. Và ở Kafka, trái ngược với lối kết cấu phúng dụ thời Trung cổ, những ý nghĩa ngầm ẩn đều đa trị : chúng không hề được bảo đảm bằng một cuốn bách khoa nào và không dựa trên một trật tự nào của thế giới. Lối biện giải hiện sinh chủ nghĩa, thần học, lâm sàng, phân tâm học, mỗi loại cũng chỉ có thể rút đi một bộ phận khả năng của tác phẩm. Nó không bao giờ cạn kiệt và vẫn để ngỏ, bởi lẽ nó mơ hồ. Nó thay thế cái thế giới tổ chức theo những quy luật được tất cả chấp nhận bằng một thế giới không có các trung tâm định hướng, tuân thủ theo một sự đặt lại liên tục các vấn đề giá trị và xác tín !"[1].

(1) Umbecto Ecô : *Tác phẩm mở*, trích trong *Magazine littéraire* số 262, 1989, tr. 47.



BECTÔN BRÊCHT

(1898 - 1956)

CHƯƠNG BA

BECTÔN BRÊCHT

(Bertolt Brecht, 1898 - 1956)

I - CUỘC ĐỜI CỦA BECTÔN BRÊCHT

Bectôn Brêcht tên thật là Bertolt Engen Friedrich, sinh ngày 10.II.1898 tại Auxbuốc. Cha là chủ nhà máy giấy, mẹ là con một viên chức địa phương. Thời niên thiếu, Brêcht là một cậu bé nhạy cảm, trầm lặng và ít chịu phục tùng. Còn là học sinh phổ thông, Brêcht đã tỏ ra can đảm và tự chủ.

Khác với người anh đi theo con đường do người cha giàu có vạch ra về những vấn đề lợi nhuận của nhà máy giấy, Brêcht thường tỏ ra không thích cuộc sống trưởng giả.

Tuổi trẻ của tôi là tuổi trẻ của một cậu con trai
Mà cha mẹ giàu sang nhiều của đã mặc áo cổ cứng cho tôi
Và tập cho tôi thói quen được người khác hầu hạ
Dạy cho tôi học nghệ thuật chỉ huy
Nhưng về sau này tôi nhìn lại xung quanh tôi
Tôi không thích những người của giai cấp tôi
... Tôi rời bỏ giai cấp của tôi và kết bạn
Với những người bình thường[1].

Năm 15 tuổi, Brêcht đã làm thơ và viết văn đăng báo địa phương. Khi Đại chiến I bùng nổ, Brêcht viết những bài báo chống chiến tranh và bị chính quyền địa phương đe dọa trục xuất. Năm 18 tuổi, học Y khoa được

(1) Dựa theo bản tiếng Pháp trong tạp chí *Europe*, tháng 1 và 2/1957.

một năm, Brêcht thực hiện nghĩa vụ quân dịch, làm y tá ngoài mặt trận. Những điều khủng khiếp của chiến tranh đã để lại dấu ấn trong tác phẩm sau này của Brêcht.

Chiến tranh kết thúc và tháng XI.1918, Cách mạng diễn ra. Ở xứ Bavie, giai cấp vô sản nắm chính quyền một thời gian ngắn. Tham gia Cách mạng, Brêcht là ủy viên hội đồng binh lính ở Auxbuôc.

Năm 1919, tiếp tục học Y khoa, Brêcht bắt đầu viết kịch và đưa một số vở kịch để trao đổi với nhà văn Foixvăngơ ở Muynich. Foixvăngơ đã phát hiện tài năng của Brêcht và giúp đỡ ông công diễn một số vở kịch. Năm 1921, Brêcht thôi học Y khoa và từ đó chuyên hoạt động sân khấu. Ông trở thành tác giả kịch bản, cố vấn văn chương, biên tập chương trình biểu diễn, quan hệ đối ngoại cho đoàn kịch Muynich. Ông thường đến thủ đô Berlin và gặp nhà văn Đức nổi tiếng Brennen, người kiên quyết chống chủ nghĩa phát xít và sớm vào đảng Cộng sản. Vở kịch *Tiếng trống trong đêm* công diễn lần đầu tiên ở Muynich ngày 22.IX.1922 được hoan nghênh nhiệt liệt. Vở kịch được giải thưởng văn học Klaixtơ (Kleist). Các vở mới *Trong rừng rậm* và *Bailơ* đã phần nào làm khán giả thất vọng vì hành động không tiến triển. Brêcht không hề nản chí. Ông tham khảo ý kiến một nghệ sĩ dân gian là Valăngtanh (Valentin), trao đổi và tiếp thu chân tình ý kiến của các cộng tác viên. Ông nhận thức công việc sáng tác không phải là sự xuất thần của một kinh nghiệm siêu hình nào đó mà là kết quả của sự tìm kiếm và cả vô số những sai lầm. Vì vậy, ông sẵn sàng sửa chữa và thay đổi các bản thảo.

Brêcht đã rời Muynich lên Berlin sau chính biến đầu tiên của Hitle (Hitler) tháng II.1923. Đến đây, cuối năm 1924, ông hi vọng phát huy ảnh hưởng một nghệ thuật sân khấu mới do mình đề xướng. Ông viết kịch bản và tham gia đạo diễn cho nhà hát Đức. Vào thời kì lạm phát, thiếu thốn, sau mỗi ngày làm việc trở về, ông phải nhặt than rơi để đủ sống. Năm 1925, ông theo học trường mác xít của công nhân ở Berlin và chuyên tâm nghiên cứu bộ *Tư bản* của Mac. Ông tìm hiểu sự hình thành chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa và sự phê phán sân khấu của phái văn hoá vô sản ở Liên Xô. Dần dần ông đã hướng nghệ thuật của mình phục vụ lí tưởng xã hội chủ nghĩa. Sự giác ngộ của ông trải qua một quá trình lâu dài đấu tranh trong lĩnh vực nghệ thuật. Brêcht và Brennen phải đương đầu với phái "cái đẹp thuần túy" đứng đầu là nhà phê bình sân khấu Kerơ. Khi trình diễn vở kịch *Balơ* ở sân khấu Berlin, đã xảy ra sự tranh luận ồn ào trong nhà hát vì phái Kerơ cho kịch của Brêcht là "tầm thường, dung tục, xa rời cái đẹp".

Brêcht rất yêu thích âm nhạc. Ông cộng tác với nhà soạn kịch Kurt Wâylơ viết nhiều bản nhạc và lời hát, phổ nhạc thơ của mình, tự đệm đàn ghi ta để hát. Ông không thích Bettôven (Beethoven), những bản

giao hưởng và những dàn nhạc lớn. Ông thích nhạc của Bach và Môza. Ông ghét thứ âm nhạc trau chuốt của trường phái lãng mạn mới ở Đức và muốn âm nhạc phải có tính chất quần chúng và đi vào cuộc sống của nhân dân. Năm 1928, ông đã thành công lớn với các vở kịch : *Ca kịch ba xu* và *Bước thăng trầm của thành phố Mahagonny*. Ông đã hợp tác với nhạc sĩ Wâylơ để dựng vở kịch thành phim và được trả 40.000 mác. Giới phê bình tư sản muốn sửa chữa nội dung, nhưng tác giả đã chống lại. Việc học tập chủ nghĩa Mac và quá trình đấu tranh trong giới nghệ thuật sân khấu đã mở ra con đường cho Brêcht đi đến với Cách mạng và Đảng của giai cấp công nhân. Ông đã quan niệm cái đẹp phải hướng về sự lợi ích, cần xa rời sự khoa trương lãng mạn. Nhà thơ phải là kĩ sư xã hội, công việc của họ phải có ích với một ý nghĩa hết sức thực tế và cụ thể. Vì nay là thời đại của *thơ ca ích lợi* và *âm nhạc ích lợi*. Brêcht và Wâylơ đã soạn lí thuyết một loại thể nhạc kịch mới, "nhạc kịch nhà trường" hoặc "kịch giáo huấn" nhằm giáo dục bằng những điển hình xã hội. Chủ đề các vở kịch giáo huấn là đề cao lợi ích chung vì sự tiến bộ của nhân loại, con người cần trở nên thành viên của một tập thể chiến đấu tự giác và có kỉ luật.

Năm 1928, Brêcht kết hôn với Hêlen Vaighen, một nữ diễn viên đã thể hiện thành công nhiều nhân vật nữ của kịch Brêcht. Trước thực trạng một nước Đức quân phiệt ngày càng bộc lộ, các tổ chức chính trị bị đàn áp, đôi khi Brêcht tỏ ra bi quan, yếm thế và muốn trở thành một nhà hiền triết "đứng ngoài vòng vật lộn của thế gian và không sợ hãi, sống cho qua mẩu đời ngắn ngủi, không dùng sức mạnh, lấy thiện trả ác, lãng quên mọi ước muốn trong lòng". Nhưng Brêcht cũng đã đấu tranh tư tưởng và vươn lên. Tinh thần cởi mở và ý thức chống lại những tín điều càng rõ trong vở kịch *Nghị quyết*.

Brêcht nhiệt tình phục vụ cách mạng bằng những tác phẩm mới của ông. Tác giả luôn luôn có ý thức khắc phục những thiếu sót khi tiếp nhận các ý kiến phê bình của đảng Cộng sản để sự sáng tạo có ý nghĩa giáo dục tích cực hơn. Đầu năm 1932, vở kịch *Người mẹ* phỏng tác theo tiểu thuyết *Người mẹ* của Gorki được trình diễn liên tục ở các trung tâm văn hóa của đảng Cộng sản và đem đọc tại các khu công nhân ở Berlin. Cảnh sát mật vụ theo dõi và cố tìm những nhân vật cách mạng thực là ai. Nhờ sự giúp đỡ của các tổ chức cộng sản, ông cũng đã dựng thành công bộ phim *Kuhle Wampe* nói về cuộc sống của công nhân thất nghiệp ở các ngõ hẻm của Berlin trong thời kì kinh tế khủng hoảng. Chính phủ ra lệnh cấm, lấy cớ có hại cho uy tín của Tổng thống cộng hòa.

Tám năm ở Berlin, Brêcht đã đạt đến đỉnh cao của tài năng và uy tín. Năm 1933, Hitle thiết lập chế độ độc tài phát xít. Bọn phát xít tiến công và bắt đi hàng loạt chiến sĩ cộng sản và trí thức phái tả. Tình thế

đó buộc Brêcht và nhiều nhà khoa học, nhiều nhà văn phải trốn thoát ra nước ngoài.

"Đổi xứ sở nhiều hơn là thay giày". Từ năm 1933 đến năm 1948, Brêcht phải sống lưu vong ở nhiều nước châu Âu. Ông đến thủ đô Áo cùng vợ và con trai. Tên của ông đứng hàng đầu trên danh sách truy nã và kết án của bọn phát xít. Chúng đã đốt các tác phẩm của ông và năm 1939, chúng công khai xóa tên ông khỏi quốc tịch Đức. Ông phải chạy tìm một nơi ở ổn định, qua Praha, Viên rồi Pari và nhiều nơi khác như Đan Mạch, Phần Lan, Thụy Điển, Liên Xô.

Năm 1933, vở kịch *Bảy tội lỗi chính* được trình diễn tại Pari, vở *Anna* ở Luân Đôn. Tiếp đó, ông viết nhiều vở kịch mới thể hiện tài năng chín muồi : *Đầu tròn và đầu nhọn, Nỗi sợ hãi và sự khốn cùng của Đệ tam Đế chế, Những cây súng của mẹ Cara, Vụ án Luculux, Người tốt ở Tứ Xuyên, Mẹ Can đảm*... Ngày 31.III.1941, ông được giấy nhập cảnh đi Mĩ và cuối tháng V. 1941, thì rời Liên Xô. Mười ngày sau, Hitle đã phản bội hiệp ước Xô–Đức và đột ngột tiến công Liên Xô.

Không hi vọng có chỗ đứng ở kịch trường nước Mĩ, ông chuyển sang cùng các bạn viết kịch bản phim để phục vụ cuộc kháng chiến chống phát xít của nhân dân châu Âu. Các nhà văn Đức tị nạn cùng với Brêcht thành lập ở New York nhà xuất bản Aurora Verlag để xuất bản các bản dịch hoặc nguyên văn các tác phẩm của họ. Bản dịch toàn tập tác phẩm của Brêcht xuất bản ở Mĩ năm 1943.

Tháng X.1947, ông bị Ủy ban chống những hoạt động chống Mĩ gọi ra thẩm xét về công việc sáng tác của ông có liên quan đến vấn đề này.

Sau cuộc thẩm vấn một thời gian, Brêcht bị chính quyền buộc rời khỏi nước Mĩ. Ông chưa vội trở về nước Đức vì phải cân nhắc kĩ lưỡng và đến ở Thụy Sĩ. Ở đó, ông làm việc có hiệu quả một thời gian với các vở diễn : *Mẹ Can đảm, Puntila*.

Ở Thụy Sĩ, đại diện Mĩ trong phe Đồng minh không muốn để Brêcht trở về Đông Berlin. Nhưng ông đã quyết định trở về Tổ quốc cách mạng của mình. Ngày 22.X.1948, Brêcht từ Juyrich qua Praha và đến Đông Berlin, được các đồng chí lãnh đạo đảng Cộng sản Đức đón tiếp nồng nhiệt. Nước Cộng hòa dân chủ Đức được thành lập ngày 7.X.1949 đã tạo điều kiện thuận lợi cho hoạt động nghệ thuật của Brêcht. Chính phủ nước Áo còn cấp cho ông một hộ chiếu để ông có thể đi đến các nước chưa có quan hệ ngoại giao với Đông Đức. Mùa thu năm 1949, ông cùng với Hêlen Vaighen lập đoàn Văn công Berlin, chung sức lãnh đạo và chỉ đạo nghệ thuật của Đoàn cho đến ngày ông qua đời. Ông được bầu là viện sĩ Viện Hàn lâm Nghệ thuật Đức năm 1949.

Brêcht quan tâm bồi dưỡng thế hệ các diễn viên trẻ tài năng của đoàn và các học trò của ông làm việc ở Viện Hàn lâm. Năm 1951, ông được tặng Giải thưởng văn nghệ quốc gia hạng nhất và năm 1954, Giải thưởng hòa bình Lênin. Ông soạn lại một số kịch bản, viết vở kịch mới *Côriôlan*, nhiều hành khúc và thơ. Vở kịch cuối cùng là *Turanzô hay là hội những người thợ giặt*, một vở kịch châm biếm những trí thức bảo vệ chủ nghĩa tư bản. Ông còn dự định viết một vở kịch để đáp lại vở kịch *Trong khi chờ đợi Gôđô* của Bêcket (Beckett).

Mùa xuân năm 1955, Brêcht ốm nặng. Người bạn Thụy Sĩ tên là Fơrisơ đến thăm và thấy rằng "ông không có vẻ ốm đau mà chỉ kiệt sức". Ngày 10.II. 1956, sinh nhật lần thứ 58 của Brêcht, ông đã mỉm cười khi nói về những cơn đau tim của mình : "Ít nhất người ta biết cái chết sẽ dễ dàng thôi. Một tiếng gõ nhẹ vào cửa kính rồi thì...". Brêcht mất ngày 14.VIII.1956 tại nhà riêng ở Berlin.

II - SỰ PHONG PHÚ VÀ MỚI MẺ CỦA THƠ BRÊCHT

Brêcht là một nhà thơ lớn với nhiều kiệt tác qua các giai đoạn sáng tác. Nhà xuất bản Suhrkamp Verlag ở thành phố Frăngfuôc - trên sông Main 1964, đã in sáu tập thơ của Brêcht.

Hàng vạn câu thơ của Brêcht từ tập thơ đầu *Những bài thuyết giáo trong nhà* (1927) đến tập cuối cùng *Trăm bài thơ* (1951) là bằng chứng hùng hồn chứng tỏ ở thế kỉ này nhân dân vẫn đang cần nhiều tác phẩm thơ hay, những tác phẩm nghệ thuật xúc động lòng người. Brêcht đã bác bỏ giọng điệu bất lực về sự sáo mòn và về sự thờ ơ của công chúng vì sự thiếu hiệu lực, thiếu tác dụng thời nay của tư tưởng thi ca. Thơ của Brêcht thật cao quý và có ý nghĩa lớn ở thời đại chúng ta khi thể hiện nhiều đề tài phong phú : tình yêu cuộc sống và những xúc cảm, suy tư trong sinh hoạt đời thường, triết lí về nhân sinh gắn liền với ý thức giáo dục đạo đức truyền thống cho các thế hệ, tinh thần đấu tranh kiên trì và dũng cảm vì lí tưởng cách mạng xã hội chủ nghĩa của nhân dân lao động, tố cáo và kiên quyết chống chủ nghĩa phát xít, kẻ thù của nhân dân Đức và nền văn minh nhân loại, tâm trạng của tác giả trong những năm tháng sống lưu lạc ở nước ngoài.

Brêcht đã ý thức về một sức mạnh của thời đại khi hướng về lí tưởng cách mạng của giai cấp vô sản, khi các giới lao động đang tiến hành cuộc đấu tranh giai cấp nhằm xóa bỏ chế độ cũ, xây dựng chế độ mới :

Để xây dựng một cuộc sống cho chúng ta
Mà chúng ta phải đuổi các ông chủ
Và vạch lên trên những lá cờ đỏ
Một cách tự hào liềm và búa

(Bài ca liềm và búa)

Hãy tin vào sức mạnh của giai cấp mình, nhân dân mình và không bao giờ được ảo tưởng về lòng tốt của kẻ thù :

Anh chờ đợi gì ?
Chờ người ta trò chuyện với chim câu ?
Chờ những kẻ tham lam nhường cho anh một đốt xương ?
Chờ đàn sói nuôi dưỡng anh ?
Chờ những con hổ vì tình bạn
Mà nhờ anh nhổ bộ răng ?
Đó là những gì anh chờ đợi.

(Ai hi vọng)

Sức mạnh hướng về sự đoàn kết quốc tế trong cuộc đấu tranh cách mạng bền bỉ của nhân dân lao động. 90.000 người lao động biểu tình nhân ngày Quốc tế lao động 1.V.1935 tại New York đã nhiệt tình ủng hộ những người cộng sản Trung Hoa. (*Bài ca ngày 1 tháng 5*).

Sức mạnh từ những người lính giác ngộ cách mạng, luôn đứng vững ở vị trí chiến đấu của mình (*Bài ca người lính cách mạng, Nữ đồng chí M.S. tốt bụng*).

Quân thù khủng bố dữ dội khi hay tin cờ đỏ bay trên một xưởng máy, nhưng chúng không thể dập tắt được tinh thần đấu tranh của người cách mạng :

Và những trận đấm đá như mưa để tra hỏi
Những người phụ nữ tuyên bố :
Lá cờ đỏ
Là một tấm chăn trong đó
Chúng tôi đã mang đi một người thợ bị giết.
Chúng tôi không chịu trách nhiệm về cái màu của nó.
Vì nó đỏ máu người bị giết, hãy biết điều đó.

(Tin tức nước Đức)

Phải hiểu nguyên nhân khi cách mạng phải dùng đến bạo lực dữ dội :

Dòng sông cuốn đi tất cả
Người ta nói dòng sông là hung hãn
Nhưng không ai nói là hung hãn
Những bờ sông ôm chặt dòng sông.

(Về bạo lực)

Nhà văn Arnôn Xvaigơ nhận định : "Brêcht đi vào thực tại cảm xúc, song lại khước từ chủ nghĩa tự nhiên. Sự giản dị cổ đại sóng đôi với sự trực tiếp gần gũi đời sống. Những bài thơ của thời chúng ta, của cái bản chất của chúng ta, làm đảo lộn chúng ta và lôi kéo chúng ta. Những bài thơ được nói ra một cách tự nhiên có thể đi vào lòng bất cứ một người công nhân hay một cô đánh máy, đã mỏi mệt với công việc văn phòng. Thơ ông có giá trị chân thực của một thông báo cụ thể"(1).

Từ năm 1933, chủ nghĩa phát xít Đức đã tăng cường khủng bố nhân dân Đức, săn đuổi các nhà văn, các nghệ sĩ tiến bộ. Thơ Brêcht vạch trần tội ác và âm mưu xấu xa của chúng, thức tỉnh nhân dân Đức hãy cảnh giác và không được bao giờ nhầm lẫn (*Về ý nghĩa bài thơ mười câu trong tạp chí Die Fackel, Lẫn lộn chết người, Một lần thôi, Ước muốn cuối cùng*...).

Tương lai sẽ trở thành hiện tại. Brêcht tin vào tương lai và nhìn tương lai bằng một sức mạnh hiện thực :

Trên đất Xarơ này các anh sẽ thấy
Chúng nó sẽ bị đánh tơi bời
Nước Đức mà chúng ta mong muốn
Phải là một nước Đức khác của ngày mai...

(Bài ca vùng Xarơ)

Thơ Brêcht bộc lộ tâm trạng của bản thân và niềm thông cảm với hoàn cảnh lưu lạc của bao nhiêu bạn bè, đồng chí trong buổi phải lưu đày xa tổ quốc :

Vì sao chúng lưu đày và trục xuất tôi ?
Vì sao chúng giết hại, chúng truy đuổi những người như tôi ?
– Bởi vì chúng ta vạch trần
Những âm mưu xấu xa của chúng.

(Khi người ta săn đuổi tôi, khi người ta đày ải tôi)

Brêcht đã ý thức đầy đủ về trách nhiệm của mình với nghệ thuật bằng một quan điểm thực tế và minh bạch. Ông đã biết cần phải quên bản thân mình trước bao điều tất yếu :

... Bởi vì tôi ngợi ca điều có ích
Mà ở thời tôi người ta cho là xấu xa
Bởi vì tôi chống lại tôn giáo
Bởi vì tôi chống lại sự áp bức
Hay là còn vì lí do khác
Bởi vì tôi sống cho con người

---

(1) Trích trong *Mười nhà thơ lớn thế kỉ XX*, Tác phẩm mới, Hà Nội, 1982.

Và tôi gợi nên niềm tin, tôi quý trọng con người
Bởi vì tôi viết những câu thơ, tôi làm giàu ngôn ngữ
Bởi vì tôi giảng dạy một thái độ thực tế
Hay là còn vì lí do khác.
Nhưng hôm nay
Tôi muốn người ta quên tên tôi
Vì sao
Còn cần đến anh làm bánh
Khi chúng ta đã có đủ bánh ăn rồi ?
Vì sao
Hát ca tuyết tan
Khi người ta đợi chờ những cơn lũ mới ?
Vì sao sẽ có một quá khứ, khi đã tồn tại một tương lai ?
Vì sao
Dẫn tên tôi ?

(Vì sao dẫn tên tôi ?)

Các tác phẩm của các nhà nghệ thuật cổ điển vẫn có giá trị vững bền vì nó thực sự có ích, ngay cả những bức tranh khỏa thân. (*Tư tưởng những tác phẩm của các nhà cổ điển chúng ta*).

Tác giả ngụ ý suy tư triết lí về nghệ thuật và đời sống, cũng như ngụ ý triết lí về đời thường, về cuộc sống bình dị xung quanh ta trong quan hệ giữa người và người trước bao đổi thay phức tạp :

Khi một trang giấy lạc đi
Nơi ta đã viết những gì,
Điều đó không có gì quan trọng
Có thể một người nào đó đã đọc
Và họ sẽ đổi thay
Chỉ một điều quan trọng
Là trang giấy đó bị hủy đi
Nếu có ai mang đi xô nước
Mà người nào đã múc đầy.
Điều đó không quan trọng
Điều quan trọng là
Cái xô không có đáy.

(Đó là điều tốt...)

Anh đã mất một con người giá trị
Nó xa anh vì anh phục vụ chính nghĩa
Để ôm ấp một ý tưởng không đâu.

(Sự mất mát một con người giá trị)

Thơ của Brêcht cũng viết về tình yêu nam nữ, nhưng không phải là những đắm say lãng mạn mà lại gợi cho ta suy tư về số phận và những tình cảm phức tạp của con người xã hội :

Nếu hòn sỏi nói nó sẽ rơi lại
Khi anh ném nó lên không
Anh có thể tin hòn sỏi
Nếu làn nước nói sẽ làm ướt áo anh
Khi anh xuống nước
Anh có thể tin làn nước.
Nếu cô bạn gái viết thư nói cô sẽ trở lại
Thì anh đừng tin cô ta : với anh
Vì đó không phải là một quy luật của tự nhiên.

(Nếu viên sỏi nói)

Brêcht cũng dành cho vợ những bài thơ với ý nghĩ chân thực, cảm xúc tế nhị, thân thiết trong cuộc sống bình thường. (*Đồ phụ tùng của Vaighen*).

Nhà thơ bổ sung cho tác giả kịch bản và người điều khiển sân khấu Brêcht, người làm sân khấu lại bổ sung cho thi sĩ. Chất thơ phong phú trong kịch của Brêcht đã thể hiện một cách nhìn thế giới đầy tính chiến đấu và có sức thuyết phục mạnh mẽ. Vở kịch *Balơ* có ý nghĩa phê phán hiện thực. Balơ là nhà thơ hư hỏng, sống phóng đãng, khinh miệt và phủ nhận tất cả. Chỉ còn lại tự nhiên, Trời, Biển, Mây là không đổi thay và vĩnh cửu.

Vở kịch *Người và người* phê phán xã hội đã làm thay đổi bản chất của con người. Nhân vật Galy Gay từ một tay mối lái trở thành người lính trong quân đội Anh với tên của một người lính đã chết rồi :

Và tôi đã cảm thấy
Ham muốn cắm phập răng tôi
Vào cổ họng của quân thù.
Một bản năng từ tổ phụ ra lệnh cho tôi :
Hãy gieo chết chóc trong các gia đình
Hãy làm đầy đủ sứ mệnh đẫm máu
Hãy là một kẻ giết người hung tợn.

Trong vở *Ca kịch ba xu*, Brêcht lên án tên tư sản Mackei Messer (Messer : con dao) cũng như nhiều kẻ phạm tội, những kẻ ăn cắp :

Và những cái răng, hắn mang trên bộ mặt
Và con cá mập, nó có những cái răng
Và Mackei, hắn ta có con dao
Nhưng con dao người ta không thấy.

A ! Những cái vây của con cá mập là
Màu đỏ khi nó mất máu
Còn Mackei Messer mang một cái bao tay
Không để lộ ra một việc xấu xa.
Một ngày chủ nhật đẹp trời
Có một người đàn ông nằm chết trên bãi biển ;
Và một người đàn ông quay đi vào góc
Mà người ta gọi tên là Mackei Messer.

Bản chất Hitle lộ ra trong vở kịch *Những đầu tròn và những đầu nhọn :*

Hãy cám ơn Thượng đế
Đã cử Hitle đến với chúng ta...
Hãy khen ngợi vị thủ lãnh nó khủng bố chúng ta
Với chúng ta cái mõm lớn của nó là sự cứu vớt lớn lao
Là một cái sừng húc tốt và một vũ khí

Trước thực tế tối tăm, phức tạp và nghiệt ngã, Brêcht bằng thơ tự sự, luôn luôn khơi gợi sự suy nghĩ và phán xét của người đọc để dần dần tìm thấy ánh sáng của con đường giải phóng (*Ngoại lệ và quy tắc*).

Brêcht đưa ra những tương phản để hướng quần chúng không thể nhẫn nhục hoài mà phải suy nghĩ và vùng dậy :

"Ôi, những người khốn khổ
Người ta hành hạ anh của anh mà anh nhắm mắt
Người ta bị thương kêu la đau đớn mà anh lại lặng im
Kẻ hung ác rình mò và chọn nạn nhân
Và anh nói nó tha anh, vì chúng ta không phủ nhận điều gì
Cuộc sống gì vậy ? Các anh là hạng người gì ?
Khi trong một thành phố sự bất công lan tràn và cuộc khởi nghĩa bùng nổ
Và khi cuộc khởi nghĩa không bùng nổ, thì tốt hơn là cả một thành phố bị chôn vùi
Bởi ngọn lửa trước khi màn đêm buông xuống".

(Người tốt ở Tứ Xuyên)

Như vậy, khác hẳn với sự thể hiện "cái tôi" trong thơ ca của "một thế hệ mất mát" sinh ra cuối thế kỉ XIX và trải qua hai cuộc thế chiến ở thế kỉ XX, Brêcht đã sớm gạt bỏ những ảnh hưởng tiêu cực buổi đầu và thực sự là một nhà thơ cách mạng. Ông đã hướng thơ ca của mình về sự khốn cùng trong xã hội, về nỗi khổ của đồng bào mình, của nhân loại đau thương. Ông đã phê phán gay gắt giai cấp thống trị và bọn độc tài khát máu gây chiến tranh cướp bóc châu Âu và làm cho quê hương ông điêu

tàn. Ông đã bảo vệ sự vùng dậy của người nghèo khổ, thông cảm với nỗi đau buồn của họ, khơi gợi suy tư để nhen lên hi vọng và niềm tin của họ. Chủ đề trong thơ ông gần gũi mọi người, làm hiện rõ sức sống tiềm tàng và thanh khiết của nhân dân, làm người đọc cảm thấy số phận của mình, cuộc đấu tranh của mình đang diễn ra. Họ tự khám phá ra hoàn cảnh và nhiệm vụ lịch sử của họ, buộc họ phải lập luận, phải xét đoán, phải thể hiện phẩm chất của lương tri và sự sáng suốt của tâm hồn họ. Nội dung thơ của Brêcht hoàn toàn khác biệt với nội dung thơ của các trường phái suy đồi thế kỉ XX. Nó không có cái gì giống với sự bí hiểm của tôn giáo, với ý thức hệ siêu hình của giai cấp thống trị đang suy tàn. Brêcht viết : "Không có điều bí hiểm gây nên những tình cảm". Dòng chữ đơn sơ này là cả một chiều sâu, cả một chương trình sáng tạo của Brêcht, một nhà thơ ý thức đầy đủ về giá trị tuyệt đối của sự tiến hóa nhân loại, mong muốn giao hòa niềm tin với mọi người. Brêcht tin tưởng vào lí tính, vào lương tri, vào sự cân bằng trí tuệ và tình cảm của nhân dân. Tác phẩm của ông là nhằm xây dựng :

Bởi vì chúng tôi muốn chuẩn bị mảnh đất cho tình hữu nghị.

Trong những ngày chiến tranh đen tối năm 1940, khi ăn ở thiếu thốn, khi sự bất công và tàn bạo đang xâu xé loài người, Brêcht vẫn nói với con mình :

Hãy học toán, cha đã nói :
Hãy học tiếng Pháp, hãy học lịch sử

Đó là bài học về sự can đảm, về ý chí, về sự thông thái, là mệnh lệnh xuyên qua thơ ca của ông đến với mọi người. Thơ ca của ông là dấu hiệu một cử chỉ thân ái, một sự hướng dẫn, một tiếng nói âm thầm và mạnh mẽ, một hành động cách mạng đi đến mục tiêu cao cả.

Cảm hứng thơ của Brêcht không phải là cảm hứng tiên tri như của Victo Huygô. Ông không báo trước tương lai, không đưa ra một giả thiết nào, một lời tiên tri nào, bởi vì, chỉ cần quan sát thực tại để khám phá ra những ung nhọt, những rạn nứt, những thiếu sót. Điều đó không có nghĩa là ông thiếu sự hứng khởi và niềm tin vào ngày mai. Nhưng vấn đề đối với ông là trước khi xây dựng một cái gì là phải quét sạch những đống hoang tàn, những đống gạch vụn. Khi có điều kiện đủ thì con người mới nhìn được tương lai một cách cụ thể với tất cả niềm tin. Ông không nói khoa trương về tương lai, về chủ nghĩa xã hội mà nhìn tương lai bằng sức mạnh của hiện thực vốn có ngày hôm nay :

Người gieo hạt, xin anh hãy gọi
Tất cả những gì ngày mai anh sáng tạo
Từ hôm nay là riêng của anh rồi.

Cho nên trong thơ của Brêcht vẫn là một niềm tin tỏa sáng về ngày mai, về chiến thắng của chủ nghĩa xã hội, nhưng lại theo cách cảm, cách nghĩ rất trung thực của riêng mình :

Ôi chúng tôi
Những kẻ muốn xới đất cho tấm lòng niềm nở
Tự bản thân mình lại không thể vui tươi...
... Rồi một ngày không còn thế nữa
Rồi một ngày hết tiếng kêu than
Đã kết thúc một ngàn năm khốn khổ
Trên kho thóc một lá cờ kì diệu :
Màu đỏ.

Nhà phê bình Rơnê Uyntzen đã viết :

"Đi từ một nhà thơ cách mạng trẻ tuổi đến một nhà đạo đức, từ một người phá bỏ đến một nhà xây dựng, một người nghi ngờ đến một người tin tưởng, là cả một cuộc đời dài đầy kinh nghiệm đau đớn, là mười lăm năm lưu vong. Đó là lịch sử một con người đã đặt tình bác ái lên hàng đầu của mọi sự quan tâm. Qua thơ ca chúng ta thấy một chủ nghĩa hiện thực dữ dội của Brêcht, một sự khắc kỉ cay đắng. Một con người thấy được giá trị của sự đau thương, gánh nặng đè lên cán cân công lí, những giá trị và khát vọng của những ai đã trải qua những ngày thử thách"[1].

Về nghệ thuật thơ, Brêcht đã bác bỏ những giọng điệu cũ mòn, luôn luôn tìm những dạng thức mới giản dị và phong phú để tạo nên hiệu lực của tư tưởng thi ca thời nay. Để cao sự mực thước, thơ của Brêcht có tính chất cô đọng, không dàn trải miên man. Tác giả sử dụng từ và hình ảnh để nói nhiều, sử dụng tiết kiệm vốn sống giàu có của mình. Có thể nói sự phong phú về tư tưởng được cô đúc trong vẻ đẹp dân gian giản dị, vẻ đẹp trí thức bác học trong sáng. Những vần thơ ngắn và dài được gọt giũa công phu phụ thuộc vào ý nghĩa bên trong. Một phần của câu thơ được nhấn mạnh bởi một dòng khác tiếp theo sau.

Brêcht đã tôn trọng cái quy luật của cách ngắt câu, tiếp vần, điệp âm. Sự chuyển đổi giữa các dòng thơ và quãng ngắt nảy sinh từ nội dung cảm xúc ; nhịp điệu làm cho những bài thơ hòa hợp và gần gũi với đời sống tinh thần của quần chúng nhân dân. Ngoài vần thơ truyền thống của nước Đức, ông còn học tập và dịch thơ của các bậc thầy thi ca thế giới như Vilông và Rembô của Pháp và Lý Bạch, Đỗ Phủ của Trung Hoa. Ông đưa thể thơ Balat ra khỏi sự lãng quên, dành cho nó một vị trí đặc biệt trong thơ ông : *Balat về những người tự cứu giúp mình*, *Balat về*

(1) René Wintzen : *Bertolt Brecht*, Seghers, Paris, 1957.

những con tàu, Balát về những con người ở Cortez, Balat về bọn ăn cướp, Balat về tình bạn,...

Brêcht viết kịch thơ và thơ đã đi vào hầu hết các vở kịch của ông. Bằng những đoạn thơ, ông đã tóm tắt hành động kịch, rút ra kết luận như những công thức ngắn gọn, nhằm đưa ra một lợi ích mới, một phương hướng giải quyết vấn đề. Nó tạo nên một yếu tố quan trọng trong kịch tự sự của Brêcht. Ông đã có ý thức sâu sắc về mối liên hệ giữa thơ và kịch trong nghệ thuật sáng tác. Ông thường tách những nhịp điệu đều đều và trôi chảy trong thơ. Vì sao ? Trong bài *Bàn về những câu thơ có nhịp điệu không đều*, Brêcht đã nói rõ việc đi tìm một phong cách mới của loại thơ ca biểu hiện những sự xung đột xã hội. Ông viết : "Ngoài những Balat và những bài ca chính trị được hiệp vần cho quần chúng đông đảo, tôi thường viết những bài thơ không vần, và tạo nên bằng những nhịp điệu không đều nhau. Cũng nên nhắc lại rằng, tôi hoạt động cho sân khấu, tôi luôn luôn nghĩ đến từ để nói. Và tôi đã thiết lập một kĩ thuật đặc biệt để nói văn xuôi hay là thơ. Tôi gọi tính cách đó là *Gestich*".

Ý của Brêcht là muốn dùng một ngôn ngữ trong đó bao hàm cử chỉ đi theo lời nói. Ví dụ : Nếu người ta nói : "Móc con mắt làm nhục anh" bằng nói : "Nếu con mắt của các anh làm nhục anh, hãy móc nó ra", thì ở đây lời nói đòi hỏi cử chỉ đi tiếp theo. Brêcht khẳng định rằng khái niệm *Gestich*, khái niệm cử chỉ đó làm cho câu thơ tự do và không đều giữ được chất lượng thơ. Ông đã viết rất nhiều bài thơ có những câu thơ dài, ngắn không đều nhau theo ý nghĩa đó.

Brêcht là một người sáng tạo trong lĩnh vực ngôn ngữ thi ca và phấn đấu cho một ngôn ngữ Đức của riêng mình. Ông nói : "Khi Hôrax (nhà thơ La Mã trước Công nguyên) thể hiện một ý nghĩ tầm thường, một cảm giác rỗng tuếch nhất nó vẫn rực rỡ, thế là ông dùng cẩm thạch. Còn chúng ta bây giờ thì dùng bùn". Phải chăng Brêcht muốn nói đến xu hướng thích sử dụng ngôn ngữ của dân gian, những từ và lời bình thường, mộc mạc và nhiều khi thô tục nữa. Ông sử dụng tài tình kho từ vựng phong phú của tiếng Đức và làm cho mỗi từ đó lại được sinh ra hoàn toàn mới ở vị trí của nó trong mối tương quan giữa các dòng thơ, các khổ thơ và trong toàn bài thơ. Hoặc nếu có người nói ông đã dùng thành ngữ này nọ không có trong từ vựng tiếng Đức, thì ông trả lời : "Điều ấy là tốt, từ hôm nay thành ngữ đó tồn tại trong tiếng Đức". Đôi khi Brêcht không để ý đến các mẫu mực và bỏ qua một số quy tắc ngữ pháp thông thường khi làm thơ. Có lần nhà phê bình Lêông Foixvăngơ phê phán ông viết sai ngữ pháp Đức, ông đã trả lời : "Ego poeta Germanus supra Gramaticos sto" (tiếng La tinh có nghĩa là : Đối với tôi, thi ca Đức cao hơn thứ ngữ pháp thiêng liêng của các người).

Brêcht tự tin vào tài năng và kĩ thuật sáng tác của mình và sự cách tân của nghệ thuật do nhu cầu thực tiễn của đời sống. Ông tin tưởng vững chắc rằng, trong tương lai người đọc sẽ hiểu tác giả, sẽ khám phá ra những điều mới lạ của tác giả. Trong một bài thơ tặng nhà văn Đan Mạch Anđecxen - Nêxô (Andersen - Nexo), Brêcht cho rằng sẽ đến lúc những tác phẩm tế nhị nhất của các nhà thơ được nhìn nhận với những con mắt khác :

... Sẽ không còn phải lúc đi tìm ở đó những tư tưởng cao cả
Để người ta lục tìm sách của họ, mà ngược lại
Một câu vớ vẩn ở đó người ta có thể rút ra những kết luận
Và một vài nét của những ai đã dệt nên những cái áo
Sẽ được đọc thật là bổ ích....

Trong cuốn *Hồi ức về Brêcht*, L. Foixvăngơ, nhà phê bình và là người bạn thân của Brêcht, đã viết : "Nước Đức có nhiều bậc thầy ngôn ngữ ; sáng tạo ngôn ngữ trong thế kỉ hai mươi này chỉ có một người : Brêcht. Brêcht đã tác động làm cho tiếng Đức thể hiện được những cảm xúc, những suy nghĩ mà thời ông bắt đầu làm thơ nó chưa thể hiện được".

III - NHÀ CÁCH TÂN NGHỆ THUẬT KỊCH CỦA THỜI ĐẠI

Sự nghiệp viết kịch của Brêcht và làm đạo diễn hầu hết các vở kịch của mình trên sân khấu thật là lớn lao. Ông viết nhiều loại kịch như loại kịch châm biếm - hài kịch, kịch hùng ca, kịch giáo huấn, chính kịch không theo kiểu Arixtôt mà chú trọng hiệu quả của sự gián cách (Verfremdungseffekt - viết tắt là V. effekt). Nội dung và nghệ thuật kịch của Brêcht đã chuyển biến dần dần qua các thời kì sáng tác để đi đến một sự đổi mới căn bản nghệ thuật kịch, không theo kiểu Arixtôt nữa - làm cơ sở cho lí luận kịch thuật của ông.

Bước vào đời, Brêcht đã chủ động kết bạn với những nghệ sĩ và nhà văn tiến bộ, tham gia cánh tả của Đảng Xã hội Dân chủ Đức, các Ủy ban thợ thuyền và binh lính. Những cuộc khủng hoảng kinh tế diễn ra, mâu thuẫn ngày càng gay gắt giữa các nước tư bản già nua và các nước tư bản trẻ dẫn đến chiến tranh đế quốc 1914 - 1918 hòng phân chia lại thị trường thế giới.

Brêcht bắt đầu sáng tác những vở kịch chống lại xã hội đương thời. *Balơ* là vở kịch đầu tiên mô tả một thanh niên tài năng, yêu đời, chống lại mọi sự ràng buộc của xã hội tư bản. Vở kịch được trình diễn ngày 21 tháng 3 năm 1926 ở Viên. Balơ sống theo ý muốn của cá nhân mình,

lang bạt đó đây, ca hát và yêu đương tự do. Vở kịch thể hiện thái độ nổi loạn của cá nhân trước thực tại tư sản. Có thể là bóng dáng bản thân tác giả những ngày sau chiến tranh. Nhà phê bình Hôpfmanthan đã giới thiệu vở kịch này với khán giả thủ đô Viên : "Thời đại của chúng ta không được cứu vớt, và anh có biết nó cần được cứu vớt cái gì ... ? Cá nhân... Chúng ta là những sức mạnh nặc danh. Những tiềm năng của tâm hồn... Vở kịch này đã thể hiện cái tuyệt đối trong sự duy nhất kịch tính. Đó không phải chỉ là những lời nói được nhận thức một cách thông minh phù hợp với cốt truyện. Cử chỉ và lời nói là một. Nhưng sức chứa chất của tâm hồn vọt tung ra và tạo nên một không gian mới sống động mà nó phải lấp tràn"(1).

Vở kịch *Tiếng trống trong đêm* (1922) là vở kịch thời sự kể lại chuyện trở về của một người lính ra trận và biệt tích từ lâu. Ở nhà, vợ chưa cưới của anh ta đã đi lấy chồng. Anh tham gia phong trào đấu tranh của quần chúng chống lại chiến tranh, bất bình trước những thảm cảnh xã hội. Nhưng chẳng bao lâu anh bỏ cuộc và quay về với cuộc sống an phận riêng tư. Mặc dù vở kịch chưa thể hiện một lối thoát đúng đắn cho nhân vật, nhưng nội dung phê phán chiến tranh khác biệt với một số tác phẩm đứng trên bình diện đạo đức và lương tâm để lên án chiến tranh. Brêcht đã thấy chiến tranh đế quốc gây chết chóc cho nhân dân và đem lại lợi nhuận cho giai cấp tư sản.

"Chúng bảo : anh đang đến chốn vinh quang
Và chúng tôi biết : anh đang tiến đến bàn mổ".

Những vở kịch này tuy còn non yếu về nghệ thuật, hành động dường như không tiến triển, nhưng đã mang tính chất xã hội và chính trị rõ rệt. Vì vậy mà các buổi trình diễn các vở *Balơ* và *Trong rừng rậm của những thành phố* năm 1923 đã gây phản ứng trong giới phê bình tư sản cho các vở kịch đó là : "Cuộc tắm bùn" và "nhà hát thành phố cần tỏ ra thông thái hơn và có thị hiếu tốt hơn".

Lên sống ở thủ đô Beclin từ năm 1924, Brêcht dần dần nhận ra lực lượng phản động đàn áp các tổ chức chính trị tiến bộ, chuẩn bị cho bọn phát xít lên nắm quyền. Brêcht đã thổ lộ : "Tôi đã sống những năm tháng tối tăm mà câu nói ngây thơ cũng hóa thành dại dột. Vầng trán mịn, có nghĩa lòng đã lạnh. Kẻ còn cười vì chưa hay tin dữ mà thôi. Cái buổi nói chuyện cỏ cây cũng thành tội lỗi". Và ông băn khoăn "Liệu cái thế giới này có thay đổi được chăng và làm gì đây để chặn nước Đức này khỏi rơi vào một thảm trạng mới ?".

Những vở kịch của ông trong thời kì này đã mạnh dạn đặt ra và giải quyết một số vấn đề đó. Vở kịch *Người là người* (1925) muốn chứng

---

(1) Bernard Dort : *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris, 1960.

minh rằng : con người có thể đổi thay và người ta có thể thay đổi nó. Thực tại cho thấy đó là điều đáng mừng và cũng là điều đáng sợ cho con người. Ông vạch trần con người bị tha hóa trong xã hội tư bản và chỉ ra nguy cơ bọn thống trị đang lừa bịp để biến những thanh niên chất phác thành bọn người hung bạo cầm súng bắn vào đám đông nghèo khổ. Đó là sự biến đổi theo chiều hướng xấu dưới chế độ tư bản lũng đoạn. Vở kịch mang tính chất tự sự với xung đột kịch không diễn ra giữa cá nhân và cá nhân, hoặc cá nhân và xã hội, mà là diễn tiến sự phá vỡ và tha hóa tính cách con người trong chế độ tư bản.

Việc nghiên cứu chủ nghĩa Mac đã có ảnh hưởng quyết định đến nội dung sáng tác của Brêcht. Vở *Ca kịch ba xu* và *Bước thăng trầm của thành phố Mahagonni* đã tố cáo xã hội tư bản mãnh liệt hơn trước. Vở *Ca kịch ba xu* thể hiện tầng lớp lưu manh trộm cướp, lường gạt giết người, gái giang hồ trong xã hội tư bản. Tác giả còn ám chỉ bọn thượng lưu giàu sang trong xã hội tư bản cũng sống đồi bại và lường gạt giết người lại được pháp luật che chở. Trong xã hội tư bản, bọn cầm quyền và quân bịp bợm thực chất chỉ là một. Tài sản tư hữu của chúng thực chất là của ăn cắp từ sức lao động người khác. Vở ca kịch này thành công vang dội. Nó đã được chuyển thành phim đúng theo yêu cầu của tác giả : "Chúng tôi có bổn phận đảm bảo với công chúng tinh thần của tác phẩm chúng tôi là một tinh thần chống đối sẽ được bảo toàn bất kì dưới hình thức chuyển thể nào...".

Vở *Bước thăng trầm của thành phố Mahagonni* đả kích quyết liệt giai cấp tư sản, đánh giá thực chất xã hội tư sản là xã hội của đồng tiền, chỉ quan tâm thỏa mãn mọi lạc thú ích kỉ. Trong xã hội ấy, thiếu tiền là một tội lỗi lớn. Đỉnh điểm của hành động kịch là khi nhân vật bị kết án tử hình vì không trả được nợ. Tác giả đã nói trực tiếp với khán giả bằng câu viết chữ to chiếu lên màn ảnh như sau :

"Nhiều người trong số các ông có lẽ sẽ tham dự với thái độ ghét bỏ việc hành quyết Pôn Ackorman bây giờ sẽ ra theo đây, nhưng các ông lại không nói, chúng tôi tin như vậy, các ông không bằng lòng trả những món nợ cho hắn, khi đồng tiền được quý trọng ở thời đại chúng ta".

Lần trình diễn đầu tiên vở kịch này ở nhà hát Laixich, đã gây nên sự náo loạn, một điều khó quên trong lịch sử kịch trường của nước Đức. Nhà phê bình Anbred Pôngar đã ghi lại : "Những tiếng kêu gây chiến vang dội trong phòng. Đây đó có những người đưa nắm tay lên. Người ta nghe tiếng huýt sáo, tiếng vỗ tay. Dòng người bất bình đứng dậy, nhưng rồi lại im lặng sau hàng tràng vỗ tay như sấm"(1).

Brêcht muốn đổi mới sân khấu, làm cho nghệ thuật kịch phục vụ đông đảo công chúng thiết thực hơn. Ông đã tham gia các đoàn kịch nghiệp

(1) Bernard Dort : Sđd.

dư của công nhân và viết nhiều vở kịch ngắn theo loại kịch giáo huấn. Trong các vở kịch như *Chuyến bay qua đại dương, Người nói có kẻ nói không, Nghị quyết, Quy tắc và ngoại lệ...* tác giả đã ca ngợi khoa học và trí tuệ, kêu gọi nhân dân vùng dậy làm cách mạng. Quan niệm về cách mạng của tác giả chưa được cụ thể, còn mang tính chất bài ca đạo đức, hi sinh vì cách mạng. Nhận thức về Đảng cũng chưa thật chính xác, sinh động. Mặc dù vậy, tác giả đã nói về cách mạng và Đảng Cộng sản với tất cả niềm tin yêu và sự trân trọng.

Mùa đông 1930 – 1931, nạn thất nghiệp lan tràn từ Berlin đến các địa phương với con số kỉ lục : sáu triệu người sống nhờ cứu tế !

Năm 1926, Brêcht đã có dự định viết về đề tài khủng hoảng kinh tế, việc thiêu hủy cà phê và lúa mì để giữ giá cao, hoặc về đề tài người thất nghiệp sống nhờ cứu tế để chỉ ra sự phi lí của việc giải quyết vấn đề kinh tế bằng sự từ thiện. Các nhân vật dự định trước đó đã dần dần thành hình sau này là nhân vật Jôhanna Dark của vở kịch *Nữ thánh Jôhanna ở lò sát sinh* (1930) – một vở kịch đặc sắc với hành động kịch diễn ra trên nhiều bình diện. Tác giả đã phơi bày tất cả cơ cấu, những thủ đoạn bóc lột, những biện pháp cạnh tranh dữ dội của chế độ tư bản. Nguyên nhân sinh ra nạn nghèo đói, nạn thất nghiệp là vì bọn cai trị chỉ lo tích lũy lợi nhuận cho đầy áp túi tham. Chúng thường nói : "Ta không thể hiểu con người là gì, ta chỉ biết giá tiền của nó !". Jôhanna, nhân vật chính của vở kịch là thành viên của một tổ chức cứu tế công giáo. Cô đã thâm nhập đời sống của thợ thuyền và tham gia phong trào đấu tranh của họ. Do đó cô không tin ở biện pháp cứu người nghèo khổ của hội cứu tế là "khuyên họ hàng ngày uống sữa và ăn nhiều thịt cho chóng khỏe" vì lấy đâu ra sữa và thịt để mà ăn ? Vở kịch đã nêu vấn đề mục đích đấu tranh và biện pháp để đi đến thắng lợi. Bằng việc thể hiện nét tiêu cực trong tính cách của Jôhanna còn quá ngây thơ khi tin ở tính người của bọn chủ và không muốn "dùng bạo lực để diệt trừ bạo lực", tác giả muốn khơi dậy tinh thần tự giác đấu tranh của quần chúng lao động. Sự ngây thơ của Jôhanna chỉ đưa đến cái chết của cô và thiệt hại cho phong trào cách mạng. Tên chủ tư bản Piơrpông Maulơr chỉ là một tên đầu cơ triệu phú giả nhân giả nghĩa. Y đề cao cái chết của Jôhanna để mị dân và xoa dịu tinh thần đấu tranh của quần chúng. Tác giả đã mượn lời trăng trối của cô để nhắc nhở mọi người đấu tranh cho một thế giới tốt đẹp hơn :

"Làm sao để khi từ giã thế giới, ta không chỉ nằm xuống như một người lương thiện mà điều quan trọng là ta có thể giã từ một thế giới lương thiện hơn". Mùa xuân năm 1932, vở kịch này được truyền đi tóm tắt qua đài phát thanh Berlin, và mãi đến ngày 30.IV.1959 mới được trình diễn ở Hămbuôc.

Năm 1931, Brêcht dựa vào tiểu thuyết *Người mẹ* của M. Gorki để viết vở *Người mẹ* (Die Matter). Vở kịch gồm có 15 màn với hơn 49 nhân vật. Thời gian của diễn biến cốt truyện kéo dài 8 màn cho tới Cách mạng tháng Mười so với thời gian hành động trong tiểu thuyết của Gorki. Giới phê bình tư sản tìm cách hạ thấp giá trị của vở kịch, nào là "một vở kịch tuyên truyền", nào là "không có tính nghệ thuật", nhưng cũng phải thừa nhận "Vở kịch cảm động đem lại một ấn tượng sâu sắc". Giữa hoặc cuối mỗi màn đều có những bài đơn ca hoặc đồng ca là những bài thơ của Brêcht được Hanx Eixlơr phổ nhạc.

Vở kịch tự sự dài này đã thể hiện con đường giác ngộ cách mạng của một người mẹ Nga, mẹ của một người thợ cách mạng. Từ cuộc sống tối tăm, đói nghèo chỉ biết nhẫn nhục chịu đựng, mẹ đã dần dần nhận ra con đường phải đi, công việc phải làm là để góp phần giành chính quyền về tay nhân dân lao động. Sự giác ngộ của mẹ là trong một quá trình dài do tác động từ hai phía : thực tiễn cách mạng sinh động qua hoạt động của con trai và các bạn thợ, qua phong trào của công nhân và nông dân trước Cách mạng tháng Mười. Sự hiểu biết chân lí cách mạng vô sản giản dị, hợp lí qua sự thuyết phục của giáo sư và anh em thợ. Mẹ đã trở thành một người cách mạng thông minh, dũng cảm, từ nỗi khổ đau riêng mà càng tin tưởng vào thắng lợi của cách mạng. Trong tâm hồn mẹ nảy nở tư tưởng nhân đạo mới bao la, cao cả thiêng liêng nâng sức mẹ đã 60 tuổi mà vẫn vác nặng ngọn cờ không thấy mỏi. Có thể nói tác phẩm *Người mẹ* là bước ngoặt về nội dung sáng tác của Brêcht đứng hẳn về lập trường của Đảng Cộng sản.

Năm 1933, Hitle lên cầm quyền và thiết lập chế độ độc tài phát xít. Hắn ra lệnh đốt và cấm lưu hành tất cả các tác phẩm của Brêcht. Mười lăm năm sống lưu vong ở Âu, Mĩ, Brêcht hướng về quê hương đang quằn quại dưới gót giày phát xít và chiến đấu bằng ngòi bút sắc bén của mình. Ông viết ba vở kịch lên án sự đoạt quyền của Hitle và bọn Quốc xã Đức : *Đầu tròn và đầu nhọn*, *Horax và Curiax*, *Actuyrô Uy*. Tác giả đã vẽ lại quá trình ngoi lên của Hitle, bản chất bịp bợm, gian ác và thâm độc của hắn. Trong bài thơ *Gởi cho người đến sau chúng tôi*, ông đã nói về giọng văn gay gắt của mình :

Chúng tôi biết điều đó
Sự căm ghét chống sự hèn hạ
Cũng làm cong queo những đường nét
Và sự phẫn nộ chống sự bất công
Làm cho giọng nói khản đặc...

Giọng văn đó vẫn tiếp tục trong vở kịch *Nỗi sợ hãi và sự khốn cùng của đệ tam Đế chế* (1936). Đấy là một vở kịch độc đáo gồm 24 vở kịch dài ngắn khác nhau mô tả những nỗi đau khổ của nhân dân Đức do các chính sách phân biệt chủng tộc và sự khủng bố tàn bạo của Hitle gây ra.

Vở kịch *Vụ án Luculux* lên án các cuộc chiến tranh xâm lược và chỉ ra số phận bi đát của người dân Đức khi bị Hitle đẩy vào cuộc chiến tranh xâm lược ở châu Âu. Luculux (−106 − 57) là một vị tướng của La Mã cổ đại đã chinh phục nhiều quốc gia trước thời Pômpê, lật đổ bảy vương hầu, cướp bao nhiêu của cải về cho La Mã. Luculux cũng nổi tiếng về thói phô trương ồn ào và xa xỉ mỗi lần chiến thắng. Lúc chết, Luculux bị đưa ra xét xử trước tòa án dưới địa ngục. Chủ trì phiên tòa là một nông dân, một nô lệ, một người bán cá, một người bán thịt, một cô gái. Nhân chứng là những nạn nhân của Luculux. Tòa đã xét định công, tội và trừng phạt Luculux đích đáng.

Trong những năm chiến tranh, tàn phá và đau khổ, chết chóc và lưu vong, những điều mà Brêcht thể nghiệm qua hai cuộc chiến đã làm ông suy nghĩ đến số phận của dân tộc mình liên quan đến cả loài người. Vở kịch *Cây súng của mẹ Cara* (Dio Gowchre der Frau Carrar, 1937) viết về đề tài nội chiến Tây Ban Nha, dân quân chiến đấu bảo vệ chế độ cộng hòa ở một số địa phương với sự giúp đỡ của nhiều đoàn quân tình nguyện quốc tế. Mẹ Cara, một người vợ dân chài không muốn cho hai con trai tham gia chiến đấu. Sau khi chồng bà hi sinh, bà đã cất giấu kĩ những cây súng của chồng. Bà "chống lại mọi chuyện đổ máu" và bà nghĩ rằng : "Cuộc đời chúng ta chẳng đẹp đẽ gì và chịu đựng cuộc sống ấy cũng chẳng dễ dàng đâu. Nhưng vũ khí không phải là cách giải quyết. Chị đã hiểu ra điều đó khi họ khiêng anh Caclô về đây và đặt anh ấy xuống đất. Chị không ủng hộ bọn tướng tá... Nhưng nếu chị ở yên và cố dằn lòng không nóng nảy thì may ra họ sẽ tha cho mẹ con chị. Chị tính toán đơn giản thế thôi". Người thợ Pêdrô là em trai và con trai thuyết phục nhưng Cara vẫn không chịu giao súng cho dân quân. Mãi đến khi con cả của mẹ là Joan đánh cá ngoài khơi bị kẻ thù bắn chết thì mẹ mới quyết định : "Lấy súng ra. Hôxê, chuẩn bị đi con. Bánh mì cũng chín rồi". Và mẹ Cara "nắm chặt lấy một khẩu súng". Có nhà phê bình cho rằng vở kịch "quá đơn giản, chỉ là một tác phẩm thời sự". Thực ra trong khuôn khổ diễn biến sự việc thống nhất trong một màn, chiều sâu và tính biện chứng của tâm hồn mẹ Cara là ở chỗ thật chậm và khó chuyển biến để có thể thực sự chuyển biến tích cực. Mẹ đã nhận thức ra : "Đối với những người nghèo, chẳng có bảo hiểm về tính mạng đâu. Nghĩa là họ không bị giết cách này thì cũng bị giết cách khác thôi". Từ nỗi đau riêng mẹ đã đến với nỗi đau chung. Mẹ phải cầm súng chống lại kẻ thù, "những kẻ có phải là người đâu". "Chúng là bệnh hủi và phải dùng sắt nung đỏ dí vào chúng".

Vở kịch *Lão chủ Puntila và người hầu Matti* (Herr Puntila und sein Knocht Matti, 1939) khẳng định sự cách biệt giai cấp giữa chủ và tớ, giữa giàu và nghèo. Đấu tranh giai cấp tất yếu phải xảy ra. Mở đầu vở kịch, cô gái chăn bò nói với khán giả : "Thời đại chúng ta nào có vui gì. Người khôn đều lo âu, chỉ có ai dại dột mới sống bình thản. Chúng tôi sẽ trình diễn xem một nhân vật tiền sử, sinh ra từ những thuở xa xưa

nhất. Đó là nhân vật tên gọi là kẻ hữu sản, một con vật phì nộn sống thừa trên trái đất... Ở đâu con người sơ hở là nó xông vào và trở thành một thảm họa quốc gia..." Phải đấu tranh chống giai cấp tư sản, hòa hợp giai cấp chỉ là ảo tưởng. Tên chủ Puntila đã nói với người hầu Matti của nó : "Hiệp ước thân thiện giữa chúng ta chỉ là bản hợp đồng giả tạo. Rượu tan, thực tế liền bảo : Ai sẽ thắng ? Khóc làm gì khi thấy dầu không bao giờ hòa với nước".

Vở kịch *Mẹ Can đảm và bầy con* (1938 - 1939) (Kí sự 12 cảnh về cuộc chiến tranh 30 năm) viết về đề tài chiến tranh xâm lược gây bao thiệt hại cho người dân thường trong cuộc chiến tranh tôn giáo ở thế kỉ XVII.

Ba mươi năm, bà mẹ Can đảm cùng ba người con là Ailip, Thụy Sĩ Con và Catơrin đẩy chiếc xe hàng đi theo quân đội, vừa mong kiếm sống, vừa muốn giữ được con ở bên mình. Nhưng cả hai điều mong ước chẳng thành. Ba con đều chết : đi lính cũng chết, không đi lính cũng chết ; mẹ thì ngày một già xác xơ với chiếc xe hàng rách nát. Mẹ đã trải rộng tấm lòng tốt của mình với tất cả mọi người. Và muốn các con làm điều lành, tránh xa điều ác. Mẹ thường trao đổi những suy tư của mình với các hạng người đi theo quân đội về lẽ sống ở đời, về chiến tranh và hòa bình. Mẹ tin ở lòng can đảm, trí thông minh và sự kiên nhẫn của bản thân mình. Nhưng cả một cuộc đời chỉ toàn mất mát và mẹ không tìm ra nguyên nhân và lối thoát. Có nhà phê bình cho kết thúc của kịch không có ý nghĩa tích cực. Nếu bà mẹ Can đảm đứng dậy phản đối chiến tranh thì hiệu quả của vở kịch sẽ khác hơn. Nhưng Brêcht đã giải thích : "Vở kịch đã được viết ra vào lúc tác giả thấy cuộc chiến tranh lớn sắp bùng nổ ; tác giả không tin rằng mọi người sẽ tự rút ra được một bài học về những thảm họa sắp đổ lên đầu họ... Điều đó đã là hiện thực ! Nếu bà mẹ Can đảm không rút ra được bài học gì về những việc đã xảy ra với bà, tôi nghĩ, về phía khán giả, họ sẽ học được khi họ quan sát chuyện của bà...". Cái mới của nghệ thuật kịch của Brêcht cũng chính là từ nội dung này. Tác giả muốn thức tỉnh thái độ phê phán của người xem, không để bà mẹ kết luận mà nhường việc đó cho khán giả ; cách đó vừa hiện thực vừa đảm bảo tính khuynh hướng của vở kịch.

Vở kịch *Cuộc đời của Galilê* (1937 - 1938) ra đời sau sự kiện quan trọng là nhà vật lí Đức Ôttô Han đã thành công trong việc tách nguyên tử uranium đầu tiên. Vở kịch được viết lại ba lần sau khi Mĩ ném bom nguyên tử xuống Hirôsima và Nagasaki. Brêcht viết về sự nghiệp của nhà khoa học Galilê thời trung đại đã chứng minh giả thuyết của Côpecnich rằng quả đất không phải là trung tâm vũ trụ, mà chỉ là một trong muôn tinh cầu xoay quanh mặt trời, Galilê không chịu hàng phục Giáo hội dù ông đã viết bản sám hối do sự khủng bố nghiệt ngã về tinh thần của Tòa thánh ; và ông đã đứng dậy dõng dạc nói lớn : Dù sao quả đất vẫn quay ! Trong ngục tối, Galilê dùng máu để vạch lên tường công thức khoa học của mình. Mười lăm năm bị giam lỏng, đêm đêm ông nhờ

ánh sao mà viết trọn luận văn của mình. Brêcht đã để cho Galilê tự nói về mình như sau : "Tôi cho rằng, mục đích duy nhất của khoa học là ở chỗ làm nhẹ bớt nỗi nhọc nhằn của đời sống nhân loại. Nếu những nhà khoa học vì sợ hãi trước những kẻ cầm quyền ích kỉ mà chùn bước, xếp đống sự hiểu biết lại, tìm cái thích thú đơn thuần của sự hiểu biết mà thôi thì khoa học sẽ chỉ còn là một thứ vô bổ... Với thời gian, anh cứ khám phá tất cả những gì cần khám phá, nhưng bước tiến bộ đó chỉ càng làm cho anh xa dần nhân loại. Cái vực thẳm ngăn cách nhân loại và anh một ngày kia sẽ có thể sâu đến nỗi đáp lại tiếng hoan hỉ của anh trước một thành tựu mới, chỉ là một tiếng kêu khủng khiếp của mọi người... Trước đây tôi đã dâng cả sự hiểu biết của tôi cho bọn quyền thế để chúng sử dụng, để chúng cất đi, hoặc để chúng xuyên tạc theo lợi ích của chúng. Tôi đã phản lại cái sứ mệnh của tôi. Một kẻ đã làm như tôi không thể tha thứ được trong hàng ngũ những nhà khoa học... Kẻ nào không hiểu chân lí, kẻ đó chỉ là một con lừa. Những ai đã biết chân lí mà còn phủ nhận nó, kẻ đó là một tên giết người...".

Vở kịch đã phê phán giai cấp thống trị phong kiến và tôn giáo là kẻ thù kìm hãm khoa học và đàn áp các nhà bác học thời trung đại vì lợi ích của chúng. Chúng muốn giữ mãi một tín điều : quả đất là trung tâm của vũ trụ, vì trung tâm quả đất lại là chỗ ngồi của chúng. Vở kịch bao hàm ý nghĩa thời sự sâu sắc khi đặt trách nhiệm lớn lao vì nhân loại cho các nhà khoa học của thời đại cách mạng khoa học kĩ thuật, trách nhiệm vì chân lí và con người mà không sợ hãi trước áp bức và cường quyền như tấm gương và kinh nghiệm của Galilê.

Vở kịch *Người tốt ở Tứ Xuyên* (1938 – 1940) đưa ra một số chi tiết huyền thoại, nhưng để đặt vấn đề trong thế giới ngày nay của chúng ta còn có những tâm hồn tốt lành không ? Brêcht đã viết vì số phận những người nghèo khổ như Trần Đức, Anh Vượng... Vì nghèo khổ đôi khi họ cũng có làm điều không tốt như Anh Vượng đi bán nước cũng đã dùng cái gáo hai đáy để lừa khách hàng. Nhưng tuyệt nhiên không phải vì họ tham lam, trục lợi như bọn tư bản mà chỉ vì sự thúc bách của đời sống quá nghiệt ngã. Những người nghèo khổ chỉ mong sao đủ sống để không làm những điều phi nghĩa. Trần Đức là một người nghèo khó nhưng có tâm hồn tốt lành, nhân hậu, đã cảnh giác với bản thân mình : "Không nên có những chiều ảm đạm, những nhịp cầu cong bắc qua sông, những giờ phút do dự lúc đêm chuyển sáng. Không nên có những mùa đông dài nặng... đó cũng là những cạm bẫy. Đứng trước khổ đau, chỉ cần một chút vu vơ cũng đã xui con người muốn thoát khỏi cuộc đời buồn thảm này".

Ba vị thần trong tác phẩm muốn con người phải tốt trong bất cứ điều kiện nào, hoàn cảnh nào. Nhưng khi nhân vật Trần Đức than thở cuộc sống đắt đỏ, khó khăn thì thần lại tuyên bố : "Những vấn đề kinh tế không phải là chuyện của thần ! Thần đã quý trọng đạo đức, nhưng thần quên không nghỉ đến những khổ sở của con người !". Trong xã hội cũ

muốn giữ tâm hồn tốt lành thật là khó, con người phải trả một giá đắt. Tác giả tin rằng, trong một xã hội mới, "người với người là bạn" sẽ không làm một việc gì trái với lòng yêu thương. Bài hát trong tác phẩm thể hiện khát vọng về tương lai : "Có một ngày kia, đứa con của nghèo khó sẽ bước lên ngai vàng rạng rỡ... Mọi người có biết không ? Nó ngồi trên ngai vàng rực rỡ. Và ngày đó, người tốt gặp vận may, kẻ dữ bị treo cổ. Công và lợi sẽ nắm tay nhau, chia nhau muối và bánh mì. Cỏ sẽ từ trên không nhìn trời đảo lộn. Đá sỏi sẽ trôi ngược dòng sông. Người người đều tốt. Và cũng đủ để biến trái đất thành thiên đường. Ngày đó, tôi sẽ là phi công, và anh là đại tướng. Người thất nghiệp lại có việc làm. Còn chị, người đàn bà nghèo khổ, chị được nghỉ ngơi, chị sẽ được nghỉ ngơi...".

Thời gian ở Mĩ, Brêcht đã viết vở kịch *Vòng phấn Côcazơ* (1942). Màn mở đầu là cuộc tranh luận giữa một số thành viên của hai nông trường có đại diện của ủy ban khôi phục kinh tế sau chiến tranh về dự. Nông trường Galinxcơ dự định sử dụng cánh đồng cỏ ngày xưa để chăn nuôi dê. Nông trường Rôza Luycxămbua đề nghị được khai khẩn lại một thung lũng trồng cỏ xơ xác của nông trường Galinxcơ để trồng nho. Hai bên tranh luận xem phần đất đó nên thuộc về ai. Nông trường Galinxcơ đồng ý nhường lại cái thung lũng ngày trước cho nông trường bạn thực hiện phương án mới trồng cây ăn quả. Nông trường Rôza mời các đại diện xem vở kịch *Cái vòng phấn*.

Sau màn mở đầu, phần vở kịch gồm có năm màn : *Đứa bé con nhà quyền quý, Chạy trốn lên phía núi rừng phương Bắc, Trên núi rừng phương Bắc, Chuyện ông quan tòa, Cái vòng phấn*.

Có thể nói vở kịch lớn gồm hai vở tiếp theo nhau. Vở mở đầu viết về cuộc sống hiện tại, sau chiến tranh, hai nông trường bàn luận với nhau về việc khai thác một thung lũng để chăn nuôi hay trồng cây. Vở dài tiếp theo nói về chuyện xưa : người mẹ nuôi và người mẹ đẻ tranh chấp một đứa con. Hai vở kịch bổ sung cho nhau để nêu bật chủ đề : Quan niệm mới về quyền sở hữu là sự vật phải thuộc về người có khả năng làm cho nó tốt hơn. Tác giả đề cao một quan niệm pháp lí mới dựa trên lẽ phải, vì lợi ích thực tế chung, vì hiện tại và tương lai. Qua việc đối chiếu hai vở trong một vở kịch, có thể so sánh quá khứ và hiện tại để khẳng định sự phát triển tất yếu của cuộc sống. Ở vở thứ hai, thắng lợi của chân lí là một niềm hi vọng, là sự may mắn, là niềm tin dựa trên lòng thương yêu chân thành của con người. Grusa thắng cuộc là do bản chất cao quý của mình, nhưng cũng nhờ gặp được quan tòa sáng suốt. Còn ở vở thứ nhất thì niềm hi vọng ngày xưa nay đã trở thành sự thật. Sự sáng suốt của vị đại diện ủy ban kinh tế là từ bản chất của chính quyền nhân dân. Xưa có bên thắng bên bại, nhưng nay cả hai nông trường đều có lợi vì sở hữu chung. Xây dựng một xã hội mới tất yếu là còn phải trải qua bao chặng đường khó khăn. Brêcht đã tiên đoán và đưa ra một

ý niệm mới về quyền và khả năng làm chủ của nhân dân lao động trong tương lai : "Một vật phải thuộc về người làm cho nó tốt hơn. Hãy trao trẻ nhỏ cho tấm lòng yêu nó để nó lớn bình yên. Xe phải thuộc về tay lái giỏi để giữa đường khỏi đổ. Cánh đồng khô phải thuộc về người biết tưới để quả ngon sẽ từ lòng đất mọc lên". Chân lí thật là giản dị, thế mà kinh nghiệm thực tiễn cho ta thấy bao hậu quả xót xa khi những kẻ bất tài, tham quyền, cố vị đã làm hại đến lợi ích chung và làm chậm bước tiến của xã hội trên con đường đi đến tương lai.

Nhìn chung nội dung kịch của Brêcht đã phản ánh sâu sắc một thời kì phức tạp, đen tối của dân tộc Đức. Từ việc hiểu thấu thực tế của dân tộc, Brêcht đã mở rộng tầm nhìn và quan tâm đến cuộc đấu tranh của nhân loại tiến bộ ở thời đại chúng ta. Trên cơ sở quan điểm mác xít với tư duy sâu xa và nhận thức sinh động của một nhà tư tưởng và một nhà viết kịch, Brêcht đã thể hiện một số chủ đề lớn : vấn đề chế độ xã hội và nhà nước, vấn đề tính người và đấu tranh giai cấp, vấn đề lòng tốt và tình thương trong xã hội ngày nay, vấn đề trách nhiệm của nhà khoa học, vấn đề sở hữu tài sản, vấn đề tòa án và lẽ công bằng v.v... Ở mức độ khác nhau, các vở kịch đã phản ánh những xung đột trong quan hệ thực tại và điều quan trọng là nêu lên vấn đề để người đọc và người xem cùng suy nghĩ, luận bàn và tìm cách giải quyết. Brêcht viết : "Đối với con người bây giờ, chỉ có những câu hỏi nào liệu có thể trả lời được, mới đáng đặt ra mà thôi".

Brêcht đã thể hiện nội dung phong phú trong kịch của ông bằng một nghệ thuật thực sự đổi mới. Chúng ta thường gặp những khái niệm kịch của Brêcht như : Kịch anh hùng ca, Kịch không có tính chất Arixtôt, Kịch giáo huấn, Kịch gián cách. Ông đã nêu lên những nguyên tắc lí luận kịch thuật của mình và thực hành sáng tác. Ông không phủ nhận việc ông đã kế thừa nhiều truyền thống sân khấu cổ điển : sân khấu Trung Hoa, Nhật Bản, hoặc Ấn Độ, đội đồng ca của bi kịch Hy Lạp, sân khấu dân gian của Áo v.v... Nhưng ông đã đem lại cho sân khấu hiện đại nhiều điều mới mẻ và khẳng định rằng "lí thuyết kịch của mình có khả năng thỏa mãn yêu cầu một thế hệ mới, cách mạng và khoa học". Với nhận thức duy lí, Brêcht phê phán tính chất ảo ảnh, tính chất đa cảm và tự nhiên chủ nghĩa của kịch thuật những năm 20 ở Đức. Ông cho rằng, nghệ thuật sân khấu có nhiệm vụ giải thích và cải tạo thế giới ; nó là một công cụ để kiến tạo xã hội, một phòng thí nghiệm để biến đổi xã hội. Năm 1931, ông viết : "Ngày nay, khi con người được xem như là "một tổng thể những điều kiện xã hội" thì hình thức anh hùng ca là hình thức duy nhất để có thể bao quát mọi quá trình, có thể cung cấp cho sân khấu chất liệu cần thiết để sáng tạo một hình ảnh đầy đủ của thế giới".

Theo Brêcht, kịch theo kiểu Arixtôt tìm cách tạo ra ở khán giả sự ghê sợ và lòng thương xót, làm thanh khiết hóa những xúc cảm của họ để khi họ ra khỏi nhà hát thì cảm thấy thanh thản và sung sức. Tính chất

sân khấu này đã dựa trên ảo giác, nghĩa là gợi nên trước khán giả ảo ảnh những sự việc có thực, lôi cuốn khán giả hòa theo hành động của nhân vật đến mức quên hẳn bản thân mình, tình cảm của tác giả được thanh khiết, nhưng trí tuệ thì không được nâng cao, Brêcht cho rằng, nghệ thuật sân khấu không nên áp đặt những tình cảm cho khán giả mà phải làm cho họ biết *suy nghĩ*. Khán giả ngày nay đã thay đổi. Họ không còn là lớp thượng lưu quý tộc tìm đến sân khấu để giải trí, để tự ru ngủ và tẩy rửa tâm hồn với những giấc mơ, những ảo ảnh. Ngày nay, khán giả là những người sản xuất, những người sáng tạo, là những người con của một kỉ nguyên khoa học. Họ cần một nguồn vui mới là suy nghĩ và hiểu biết, cần tinh thần để phê phán trước sự vật để khám phá đúng sai.

Vì vậy sân khấu phải mang tính chất anh hùng ca, nghĩa là nó phải có *tính chất lịch sử*, phải luôn luôn nhắc nhở cho khán giả rằng, họ đang nghe, đang thấy diễn lại các sự kiện đã qua. Để ngăn khán giả hòa đồng với nhân vật thì nhà đạo diễn phải làm mọi cách để tách biệt khán giả với sân khấu, với hành động kịch. Tương quan giữa khán giả và sân khấu theo kiểu kịch Arixtôt là *tương quan hòa đồng*, một thứ nghệ thuật mê hoặc và trói buộc khán giả, làm cho họ bị lôi cuốn vào thế giới tưởng tượng và mất khả năng nhận xét phê phán. Tương quan giữa khán giả và sân khấu theo kiểu kịch Brêcht là *tương quan gián cách*, một thứ nghệ thuật thức tỉnh suy tư, khêu gợi thắc mắc của khán giả, làm cho họ đứng xa mà nhìn, muốn tìm hiểu trước khi xác định một thái độ phản đối hay tán thành. Brêcht đã gọi phương pháp thể hiện này là *phương pháp gián cách*. Diễn viên không hòa theo nhân vật, nghĩa là diễn viên có nhiệm vụ giúp khán giả nhận định và lựa chọn một thái độ trước một cảnh đang trình diễn. Diễn viên không hoàn toàn đồng hóa với nhân vật mà mình sắm vai. Gián cách để tước bỏ các cảm giác "dĩ nhiên", "vĩnh cửu" của sự vật, để giúp ta thấy tính "lịch sử", "cụ thể" đầy tính mâu thuẫn của sự vật để ta bình tĩnh phán đoán nhận xét những gì đang diễn ra trên sân khấu.

Một số biện pháp nghệ thuật cụ thể để thể hiện phương pháp gián cách là :

– Kịch Brêcht không bị hạn chế về thời gian, không gian. Kịch không diễn ra như một chuyện đang xảy ra, mà như câu chuyện được kể lại. Nó không để cho hành động phát triển theo thời gian và nhân quả trực tiếp, theo đường thẳng từ thấp lên cao, đến đỉnh điểm như kịch kiểu Arixtôt. Nó phóng khoáng, đôi khi có vẻ như thiếu liên tục, theo đường vòng. Ví dụ : Trong vở *Ca kịch ba xu*, nhân vật Mackei trước khi bị treo cổ, quay về phía khán giả mà kêu than : "Các ngài đang thấy trước các ngài, một trong những đại diện sau cùng của một lớp người phải bị tiêu diệt. Chúng tôi là những người tiểu thủ công làm việc với những phương pháp lạc hậu. Chúng tôi bị những xí nghiệp lớn dựa vào các ngân hàng

đè bẹp. Một chìa khóa chung có ý nghĩa gì khi so sánh với cổ phần của hội vô danh. Ăn cắp vặt ở nhà băng có nghĩa gì khi so sánh với việc thành lập nhà băng ? Giết một người có lợi gì khi so sánh với việc cho người đó công ăn việc làm ?".

– Hai thành phần xen kẽ nhau trong một vở kịch. Một là câu chuyện kể được mô tả cụ thể qua hình ảnh sân khấu, sự xung đột giữa cá nhân và xã hội bộc lộ chủ đề của tác phẩm ; hai là phần gián cách nội dung, ở đó tác giả thường gợi lên những ý bao quát để người đọc suy nghĩ phương pháp hành động và quyết định sự lựa chọn. Ví dụ : *Vòng phấn Côcazơ, Người tốt ở Tứ Xuyên*, cuối vở kịch sau tác giả mời gọi khán giả tìm giải pháp cho vấn đề đặt ra : "Thưa khán giả thân mến, xin đừng khó tính vì câu chuyện kết thúc chẳng ra sao. Chúng ta mơ ước một chuyện thần tiên thế mà nó lại thành một chuyện đắng cay. Chúng ta thất vọng khi màn kéo xuống, và thấy nổi dậy muôn vàn thắc mắc... Theo ý các vị thì làm thế nào để thay đổi bản tính con người hay thay đổi trần gian ? Giải pháp ở đâu ? Thật chúng tôi không tìm ra. Để chấm dứt sự hoang mang này, xin quý vị có cách nào giúp đỡ một người tốt bụng thoát khỏi sự khốn khổ để có thể sống theo tiếng gọi của lòng lành. Chắc chắn thế nào cũng phải có một lối thoát thích đáng, xin các vị hãy giúp chúng tôi tìm ra".

– Nhiều bài hát do các ca sĩ, các ban hợp ca trình diễn xen vào giữa các màn kịch hoặc trong một màn kịch, gián cách các đối thoại nhằm tạo điều kiện cho khán giả tham dự vào việc trình diễn. Những bài hát này thường giữ vị trí độc lập làm cho không khí có tính chất đại chúng, khơi gợi sự phê phán các nhân vật, phá vỡ những ảo tưởng... Ví dụ : nhiều khúc hát trong các vở kịch *Người mẹ, Mẹ Can đảm và bầy con, Cây súng của mẹ Cara* v.v...

– Diễn viên không được tự xem mình là hiện thân của nhân vật, mà chỉ là người *kể lại* những hành vi của một người khác, vào một thời điểm nào đó trong quá khứ. Để minh họa những hành vi đó và làm cho khán giả hiểu, diễn viên làm điệu bộ của nhân vật, bắt chước giọng nói của nhân vật, tái hiện những biểu hiện của gương mặt nhân vật, nhưng chỉ để *kể lại* ! Diễn viên không được bao giờ quên rằng, không phải là hành động của mình được miêu tả, mà mình là người được miêu tả hành động đó. (Brêcht). Nhân vật được trình diễn trên sân khấu và diễn viên sắm vai đó có sự khác biệt rõ rệt. Và diễn viên tự do "bình luận" những hành động của người mà anh trình diễn. Vì vậy nhiệm vụ của diễn viên kiểu Brêcht thật lớn lao và phức tạp hơn sự đồng nhất diễn viên và nhân vật của phương pháp Stanixlavski. Brêcht đã dẫn trong các bài viết của ông nhiều ví dụ về biện pháp nghệ thuật này. Ví dụ : trong màn III của vở kịch *Gia sư*, phóng tác theo vở kịch của Lenz, đoạn văn sau đây : (Bá tước Uơrmuth đi vào, sau vài cử chỉ xã giao lặng lẽ, bá tước ngồi trên ghế xôpha).

Bá tước :

– Quý bà có thấy ông thầy dạy nhảy múa mới vừa đến từ thành phố Đrexdơ ? Đó là vị hầu tước quê ở Floräng. Vị ấy tên là... Qua tất cả những cuộc du lịch của tôi, tôi gặp được hai người vũ công, theo tôi, có khả năng hơn ông ta...

(Qua những lần tập dượt, diễn viên sắm vai bá tước phải nói như sau :

Lúc bấy giờ bá tước Uơrmuth đi vào. Sau vài cử chỉ xã giao lặng lẽ, bá tước ngồi trên ghế xôpha và nói bà có thấy ông thầy dạy nhảy múa mới vừa đến từ thành phố Đrexdơ ? Đó là vị hầu tước người Floräng. Bá tước im lặng một lúc dường như không nhớ ra. Rồi bá tước vội nói rằng, qua tất cả các cuộc du lịch của mình, bá tước chỉ gặp được hai vũ công, theo ý bá tước, là có khả năng hơn ông ta v.v...).

– Nhiều thủ pháp khác trên sân khấu phục vụ cho việc diễn xuất vở kịch đạt yêu cầu gián cách, gợi óc phán đoán, suy tư của khán giả. Ví dụ : diễn vở *Cuộc đời Galilê*, nhà đạo diễn cho chiếu lên ở màn sau những bảng đề, tư liệu và tác phẩm nghệ thuật thời Phục hưng ; diễn vở *Mahagônni* đến cảnh Jacôp chết vì bội thực, đạo diễn cho treo bức vẽ Jacôp đang ăn.

Sân khấu phải đầy đủ ánh sáng ; khi diễn tả ban đêm thì chỉ cần một ngọn đèn hoặc xuất hiện một vầng trăng. Màn phông được dùng để chuẩn bị cho những ảo ảnh. "Cho tôi một tấm màm lưng chừng ở giữa, không che kín sân khấu : Để cho khán giả tham dự vào sự chuẩn bị..." (Brêcht).

Có thể dùng những tấm bảng ghi tóm lược những sự kiện sẽ xảy ra trong cảnh tiếp theo treo lên phông để khán giả khỏi phải bận tâm về cốt truyện và được thong thả tìm hiểu, nhận định.

Có thể nói sự đổi mới trong nghệ thuật kịch của Brêcht có nguồn gốc sâu xa từ truyền thống kịch của châu Âu. Tuy Brêcht cho rằng, kịch trường châu Âu trong nhiều thế kỉ qua vẫn trung thành với những nguyên tắc kịch của Arixtôt. Jăng Pôn Xactơrơ đã nhận xét : Cái gọi là "Verfremdungseffekt" (hiệu quả gián cách) có ý nghĩa là tác giả kịch không nên trình bày những nhân vật hoặc những hoàn cảnh quá quen thuộc với công chúng, là một trong những nguyên tắc cơ bản của bi kịch cổ điển Pháp. Những ý kiến của Raxin đưa ra trong bài tựa vở kịch *Bajazê* (Bajazet) đã đề cập đến phần lớn ý kiến của Brêcht : "Các nhân vật bi kịch phải được nhìn từ một con mắt khác mà chúng ta thường nhìn những nhân vật mà chúng ta đã thấy rất gần. Người ta có thể nói rằng sự kính trọng của người ta đối với các nhân vật tăng lên khi chúng ở cách xa chúng ta".

Điđơrô cũng đã từng đòi hỏi các diễn viên phải có bản lĩnh, phải có thái độ phê phán, khi ông tán thành ý kiến đòi hỏi diễn viên phải bộc lộ

xúc cảm tối đa : "Sự xúc cảm cực kì chỉ tạo nên những diễn viên tồi : chính sự xúc cảm tồi đã tạo nên vô số diễn viên kém, và chính sự thiếu tuyệt đối tính xúc cảm đã chuẩn bị những diễn viên trác tuyệt. Nước mắt của người diễn viên chảy xuống từ não bộ của mình, nước mắt của con người nhạy cảm trào lên từ trái tim của mình : chính đó là những núm ruột đã làm rối loạn quá mức đầu óc của con người xúc cảm, đôi lúc đầu óc của diễn viên đưa lại một sự rối loạn thoáng qua cho những núm ruột, họ khóc như một vị linh mục thiếu đức tin đang rao giảng về sự say đắm, như một người quyến rũ bên gối của người phụ nữ mà hắn không yêu, nhưng hắn muốn lừa dối, như một kẻ cùng quẫn trên đường hoặc trước cửa một nhà thờ, lăng mạ anh khi thất vọng không kiếm chác được gì của anh, hoặc như một ả giang hồ không cảm xúc gì cả, nhưng lại mê mẩn trong cánh tay anh"(1). Công lao của Brêcht là sự đổi mới toàn diện về nghệ thuật viết kịch bản và sự trình diễn trên sân khấu. Lí thuyết và thực hành nghệ thuật kịch của Brêcht đã gây ra nhiều cuộc tranh luận, nhất là cuối những năm 50 trên các tạp chí sân khấu. Brêcht đã làm sáng tỏ hơn quan điểm lí luận và thực hành của ông là nhằm xây dựng một loại kịch hùng tráng của thời đại mới. Loại kịch này "không hề từ bỏ những cảm xúc nơi tình yêu công lí, sự ham chuộng tự do hoặc là sự phẫn nộ chính đáng... Vấn đề là công chúng phải có một "thái độ phê phán" để có thể đạt đến những cảm xúc đó... Điều phải đạt được là tạo nên một tinh thần chiến đấu trong công chúng, tinh thần chiến đấu của cái mới chống lại cái cũ". (2)

Trong tác phẩm lí luận cuối cùng của ông nhan đề : *Tính biện chứng ở sân khấu* (Die Dialektik auf dom Theater), Brêcht phân tích tính chất biện chứng của loại kịch hùng tráng thể hiện theo phương pháp gián cách : "Khái niệm sân khấu hùng tráng cần phải được xem xét để chúng tôi khỏi đưa ra một khái niệm khác hay hơn". Vì vậy, người ta còn gọi kịch của Brêcht là kịch tự sự biện chứng.

Nước Đức là xứ sở của triết học và âm nhạc, nơi mà kì diệu thay đã sản sinh ra nhiều thiên tài đạt đến sự khái quát sâu xa của tư duy triết học và sự biểu hiện phong phú hùng hồn của tư duy âm nhạc. Brêcht đã nắm bắt tinh hoa tư tưởng của thời kì hiện đại là triết học macxit, tiếp nhận vốn văn hóa toàn diện của dân tộc, trở về nguồn cảm hứng của đời sống lao động và đấu tranh của nhân dân Đức trong những năm tháng loạn lạc, mất mát, đau thương và vinh quang. Brêcht là sự sáng tạo và đổi mới không ngừng khi đi qua các miền khác nhau của Tổ quốc và các xứ sở mới lạ ở Âu Mĩ, từ những vùng nông thôn hẻo lánh đến các đô thị công nghiệp hóa, trải qua các thể chế đế quốc, dân chủ tư sản, dân chủ xã hội chủ nghĩa. Cảm xúc và suy tư của ông không ngừng mở rộng, sự so sánh và thể nghiệm làm cho bản lĩnh cá nhân vượt qua được những hạn

---

(1) Điđơrô : *Nghịch lí về người diễn viên*. E. La Pléiade, tr. 1041.

(2) Brêcht. Đại hội lần thứ 4 các nhà văn Đức, 1956.

chế, chiến thắng những sự áp đặt và những giáo điều bất cứ ở nơi đâu. Thời hiện đại là thời đại của đủ các loại xung đột giai cấp, ý thức hệ, tôn giáo, màu da... còn tiếp diễn ngày càng gay gắt ; thời đại mà con người muốn tồn tại phải vượt qua sự xung đột giữa cá nhân và xã hội và sự xung đột triền miên bi thảm hoặc hào hùng ngay trong bản thân mình.

Sống trong thời đại đó, nửa đầu thế kỉ XX, việc Brêcht thể hiện thời đại và cuộc sống trí tuệ – tình cảm của bản thân mình chủ yếu bằng hai thể loại kịch và thơ, bằng nhiệt tình hoạt động sân khấu là một điều dĩ nhiên. Một chủ nghĩa hiện thực mới của Brêcht với nhiều tên gọi khác nhau của các nhà phê bình : chủ nghĩa hiện thực dữ dội, chủ nghĩa hiện thực biểu hiện... chẳng qua vì Brêcht không tuân thủ theo một nguyên tắc cứng nhắc nào mà như phương châm ông đề ra : "Chân lí là cụ thể", là nghệ thuật tự ông sáng tạo và thể nghiệm vì lợi ích của Tổ quốc, nhân dân mình và của toàn nhân loại. Brêcht bao quát nhiều loại đề tài xưa và nay, từ Âu sang Á qua Mĩ để sáng tạo nên kiệt tác kịch và thơ ca biểu hiện một nội dung phản ánh hiện thực và những khát vọng vươn đến ngày mai giải phóng, một nội dung phức tạp chắc chắn còn chứa chất nhiều mâu thuẫn. Bởi lẽ nó hướng dẫn giác ngộ các tầng lớp công chúng tự mình tìm đến lẽ phải và cái đẹp, tự mình tìm ra lí tưởng chính trị và đạo đức nên nó không thể giản đơn, một chiều. Và vì vậy mà riêng trong lĩnh vực kịch nó phải được thể hiện bằng một phương pháp nghệ thuật sân khấu mới : phương pháp gián cách, phương pháp tự sự biện chứng đối lập với phương pháp nghệ thuật cổ điển kiểu Arixtôt. Tương lai của phương pháp nghệ thuật đó sẽ ra sao ? Nó có được các nghệ sĩ và công chúng nước này hay nước kia thừa nhận, áp dụng hay không ? Vấn đề còn cần thử thách của thời gian. Nhưng rõ ràng nó đã làm phong phú nền nghệ thuật cách mạng và xứng đáng ở một vị trí quan trọng trong ngôi nhà cao rộng của nền nghệ thuật dân chủ xã hội chủ nghĩa.

Hơn ba mươi năm đã qua từ ngày Brêcht qua đời. Nhiều cuộc tranh luận về nghệ thuật sân khấu của Brêcht vẫn tiếp tục diễn ra. Giới phê bình phương Tây mặc nhiên thừa nhận Brêcht là một thiên tài, là nhà văn, nhà thơ lớn của thời hiện đại. Nhưng họ lại tìm cách xuyên tạc khuynh hướng chính trị và quan hệ của Brêcht với Đảng Cộng sản và Nhà nước xã hội chủ nghĩa, bằng cách khai thác những mâu thuẫn trong các hình tượng kịch của Brêcht. Họ chú ý giải thích một cách lệch lạc hiện tượng mười năm sống dưới chế độ xã hội chủ nghĩa, Brêcht chưa hoàn thành một vở kịch nào có giá trị lớn như ở các thời kì trước. Họ nhấn mạnh mâu thuẫn giữa thế giới quan và sáng tác của Brêcht xem Brêcht như đã dừng lại kiểu một nhà văn hiện thực phê phán thế kỉ XIX[1]. Ngược lại, các nhà phê bình tiến bộ đã bàn luận về tính chất hiện đại của phương pháp nghệ thuật của Brêcht như sau : "Brêcht đã kết

(1) Xem *B. Brêcht hay là những cạm bẫy của sự dấn thân* của Mactin Exalin, Julliard, Paris, 1961.

thúc thứ chủ nghĩa song đôi cũ kĩ (ancien dualisme) giữa tính chất hiện đại và chủ nghĩa hiện thực khi ông đặt nghệ thuật trong một thắt nút những mâu thuẫn, trong một hệ thống những tham khảo hoàn toàn khác biệt. Với thứ "mĩ học của vật liệu" (esthétique du matériau), ông không tránh khỏi sự khủng hoảng của những dòng mĩ học cuối thế kỉ chúng ta. Nhưng để phân tích tình trạng hiện nay về lí luận văn học, cần phải ý thức những khác biệt... "Sự đồng nhất trong phương pháp của Brêcht là ở chỗ nó xây dựng trên mâu thuẫn. Nhiều nhà văn lớn, có ít hay nhiều trực cảm, đã thường xem mâu thuẫn như là một nguyên tắc gắn liền với mọi sự phát triển. Brêcht đã xem mâu thuẫn là phạm trù trung tâm của nghệ thuật của ông, phạm trù đã kết cấu toàn bộ phương pháp của ông và cho nó một hình thức. Trong tư tưởng mĩ học của ông, mâu thuẫn vừa là hành vi nhận thức khoa học vừa là sự việc tình cảm. Ông thống nhất sự hiểu biết và trực giác bởi vì trực giác có trước sự hiểu biết"(1).

Thực tế, tác phẩm thơ và kịch của Brêcht đã được giới thiệu và công diễn rộng rãi trên thế giới. Ở Việt Nam, nhiều vở kịch và thơ của Brêcht đã được dịch và xuất bản từ năm 1974. Brêcht là một tác giả chủ yếu trong chương trình đào tạo của các trường nghệ thuật sân khấu và các khoa văn đại học từ năm 1984. Bài học sáng tạo lớn của Brêcht là sự cách tân táo bạo, là không ngừng đổi mới nghệ thuật sân khấu trên cơ sở một thế giới quan mới, truyền thống của mỗi dân tộc và tinh hoa của nghệ thuật thế giới để nâng cao hiệu quả giáo dục quần chúng cách mạng. Bài học lớn của Brêcht là làm cho nghệ thuật sân khấu thực sự có khả năng thức tỉnh, nhào nặn, truyền vào và vun trồng nơi quần chúng cách mạng khả năng tư duy độc lập và sáng tạo. Có như vậy mới đẩy lùi được chủ nghĩa giáo điều và kinh nghiệm, mới từ bỏ được thái độ giản đơn một chiều đối với nghệ thuật. Nói theo nhận thức và cách làm rất độc đáo của Brêcht :

Ai chiến đấu cho chủ nghĩa cộng sản
Cần biết rằng sự tranh đấu và không tự tranh đấu
Nói sự thật và không nói sự thật
Phục vụ và từ chối phục vụ
Giữ lời hứa và không giữ lời hứa
Xông pha hiểm nguy và lẩn trốn hiểm nguy
Tự thể hiện mình ra và tự giấu mình
Ai chiến đấu cho chủ nghĩa cộng sản
Chỉ có một phẩm chất duy nhất trong tất cả
Là phẩm chất chiến đấu cho chủ nghĩa cộng sản.

(Nghị quyết)

---

(1) Werner Mittenznei : *Tác phẩm của Brêcht ở cuối thế kỉ này*, Tạp chí *Révolution*, Paris, 1986, tr. 42-43.

Brêcht đã phục vụ nhân dân, phục vụ cách mạng bằng sự sáng tạo phong phú và sự đổi mới không ngừng nghệ thuật thơ và kịch. Ông đã viết tất cả 51 vở kịch, 1028 bài thơ, nhiều truyện ngắn, trên 1000 tiểu luận về nghệ thuật, văn hóa, chính trị, xã hội. Hoạt động chính trị xã hội và nghệ thuật của Brêcht là nhất quán. Ông viết : "Chính trị là một hoạt động nhằm chống lại cái xấu trong xã hội. Trên trái đất này không có một cái gì làm người ta hài lòng. Chính vì thế người ta làm chính trị. Cũng như chính trị, văn học là một hoạt động nhằm chống lại những cái chưa hoàn thiện của con người. Các nhà văn là những người che đậy cái hư vô ; văn học một mình ngự trị toàn cầu". Theo ông, nghệ thuật có nhiệm vụ cải tạo thế giới chứ không dừng lại việc phản ánh hiện thực. Vì vậy, sân khấu và thơ ca phải có tác dụng làm cho người xem, người đọc chủ động suy nghĩ, phát huy óc nhận xét phê phán để hình thành nhận thức của bản thân. Brêcht viết : "Ý đồ của bài thơ trữ tình chỉ đạt kết quả khi tình cảm và trí tuệ hoạt động hài hòa với nhau. Chúng hoan hỉ khích lệ nhau : Anh quyết định đi". Bàn về quy luật thẩm mĩ, ông lại viết : "Một tác phẩm không có thái độ tự chủ đối với thực tiễn thì không thể gọi là một tác phẩm nghệ thuật".

Brêcht chiến đấu cho một lí tưởng tiến bộ bằng con đường nghệ thuật của ông, bằng thái độ kiên quyết xa lánh cái cũ mòn, nỗ lực suy tư và thể nghiệm để tạo nên sự hấp dẫn tinh tế và sức rung động sâu xa khi thể hiện con người và xã hội. Nhà phê bình Lêông Foixvăngơ đã nhận định : "Cũng như một số người Đức vĩ đại khác, Brêcht tâm đắc với việc lao động xây dựng tác phẩm hơn là việc hoàn thành tác phẩm. Ông khát khao nghe những đề nghị và lí lẽ của người khác và khi có một chút nghi ngờ hay một kiến nghị lóe lên thì lập tức ông bắt tay vào gia công lại đến lần thứ một trăm, một nghìn cho dù có xây dựng từ nền móng trở lên. Ông sẵn sàng gắng sức học hỏi người khác và gắng học suy nghĩ. Tính chất Xôcrat đã thấm đượm toàn bộ tác phẩm của Brêcht. Nó không buông tha người đọc, nó làm người đọc quan tâm tới mình và lôi cuốn họ"[1]. Bài học nhận thức và sáng tạo của Brêcht thật bổ ích cho nhiều văn nghệ sĩ Việt Nam trong công cuộc đổi mới hiện nay của đất nước và những năm cuối cùng của thế kỉ XX đầy biến động này.

---

(1) Trích trong *Mười nhà thơ lớn của thế kỉ XX*, Tác phẩm mới, Hà Nội, 1982.



ƠNIXT HÊMINGUÂY

(1899 - 1961)

CHƯƠNG BỐN

ƠNIXT HÊMINGUÂY

(Ernest Hemingway, 1899 - 1961)

I - CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP SÁNG TÁC

Văn học Mĩ dù vẫn được xem xét một phần nào trong mối liên hệ ảnh hưởng với văn học Anh, song cho tới thế kỉ XX, đã hoàn toàn đứng độc lập. Nối tiếp E.A. Pô, Fênimo Cupơ, Hôthonơ Menvilơ, Mac Tuên, chỉ xét riêng ở lĩnh vực tiểu thuyết nửa đầu thế kỉ XX, đã có những tác giả mà ảnh hưởng vượt ra ngoài nước Mĩ. Đó là Henry Jêmx (Henry James, 1843 - 1916) và T.S. Eliot (Thomas Stearns Eliot, 1888 - 1965) mà bản thân nguồn gốc và tác phẩm của họ đã chứng minh mối liên hệ giữa văn học Anh và Mĩ. Hoặc những nhà văn ở tầm cỡ lớn hơn, do tính chất phổ cập của tác phẩm như Fitzgiêrơn, Jăc Lânđơn, Jôn Xtenbec, hoặc do những nét sáng tạo mới lạ của nghệ thuật tiểu thuyết như Uyliam Fôcknơ, Ơnixt Hêminguây. Ngay ở Việt Nam, những năm gần đây, độc giả rộng rãi đã biết đến hầu hết những tác phẩm lớn của J. Lânđơn, hoặc ở một mức độ ít hơn những cuốn như *Gatxby vĩ đại, Nhà tư bản tài chính* của Fitzgiêrơn hoặc *Chùm nho nổi giận* của J. Xtenbec. Còn ở châu Âu theo sự tổng kết của M. Sênơchiê "đã hằn sâu trong kí ức và trái tim bạn đọc Pháp bao hình ảnh của những tượng đài kỉ niệm trong hư cấu nghệ thuật đó chính là Hêminguây, Fôcknơ, Đôx Paxôx"[1].

Trên cái nền nghệ thuật Mĩ hiện đại, có lẽ lĩnh vực xa cách Hêminguây nhất là sân khấu, dù bản thân ông đã có lúc sáng tác kịch và đã cộng

---

(1) M. Sênơchiê : *Có những người Mĩ khác* : in trong *Europe* số đặc biệt về Văn học Mĩ - Tháng V, 1990, tr. 3.

tác với giới điện ảnh. Đồng thời với ông, ta có thể kể đến ONây (Gladstone O'Neil, 1888 – 1953), người đã có tác dụng cách tân sân khấu Mĩ với những vở như *Vầng trăng của Caraip* (1918), với chất thơ của *Hoàng đế Jôn* (1921), thể hiện cuộc đấu tranh chống lại số phận như *Tang tóc hợp với Elêctrơ* (1931). Ông được giải Nôben về văn học năm 1936. Ở một thế hệ muộn màn hơn, Actơ Milơ (Arthur Miller, 1915) đại diện cho thế hệ sau Đại chiến II và xu hướng nhập cuộc. Những vở kịch của ông thể hiện nỗ lực của con người nhằm giành giật cuộc sống trong xã hội (*Cái chết của người chào hàng*, 1949 ; *Cái giá*, 1968) và ít nhiều có liên quan trực tiếp đến thời sự, chính trị : vở *Tất cả đều là con tôi* (1947) tuy không có những nét đặc sắc về mặt đổi mới nghệ thuật, vẫn là một vở quen biết ở Việt Nam.

Ở lĩnh vực thơ, so với T.S. Eliot, cho tới những thập kỉ cuối của thế kỉ XX này, thi sĩ được đánh giá cao hơn nữa, như một thiên tài ở phương Tây, chính là Ezra Pao, người đã từng một thời có ảnh hưởng sâu sắc tới Hêminguây. Sau đây ta sẽ điểm lại các gương mặt độc đáo ấy của những nhà văn thực sự là Mĩ (Eliot là người Mĩ nhập quốc tịch Anh nên vẫn được coi là nhà văn Anh).

Ezra Pao có lẽ là người cách xa Hêminguây nhất về một số mặt tư tưởng và hình thức thể loại, nghệ thuật, tuy nhiên đã có thời Hêminguây xác nhận ảnh hưởng của Pao, đặc biệt trong thi ca. Ezra Pao (Ezra Loomis Pound, 1885 – 1972) được coi như "một Enxtein của thi ca hiện đại" (Coming). Là một người uyên bác, biết nói nhiều thứ tiếng, đi sâu vào nhiều nền văn hóa, tất cả đã kết tinh ở sáng tác độc đáo nhất của ông là tập thơ *Cantôx* (1919 – 1969). "Thiên tài của Pao là ở chỗ ông trộn lẫn cái thô thiển của một cuốn nhật kí có thể ghi lại tất cả, tiếng thét, sự nổi loạn, tham vọng chính trị, nỗ lực về văn chương và những mảnh đứt đoạn của một kiến thức văn hóa vạn năng với những hạt ngọc, những phát hiện thi ca để rồi từ đó lại được phát trở lại với hào quang và sức mạnh tương ứng"(1). Trở về ngọn nguồn và không khí ngoại lai (exotique) là một cách để thể hiện sự phủ nhận nền văn minh chứa chất sức huỷ diệt của chủ nghĩa tư bản. Thế nhưng thiên tài ấy bị xâu xé bởi mâu thuẫn : những thiện cảm chính trị của ông với phát xít Italia khiến ông bị giam lỏng trong một viện tâm thần từ 1945 đến 1958.

Về văn xuôi, *Jăc Lânđân* (Jack London, 1876 – 1916) có thể được coi như thế hệ trước Hêminguây : lối viết của ông cũng rất cổ điển. Ông thể hiện những nhân vật anh hùng kiểu Mĩ, nhưng hãy còn cổ sơ và sống một cuộc đời sóng gió, ngang tàng, gần thiên nhiên, tiêu biểu là những

(1) Jăng Misen Rabatê : *Bản giao hưởng Pao*, in trong *Magazine littéraire* số 234 năm 1986, tr. 48.

cuốn *Sói biển* (1904), *Nanh trắng* (1905). Lânđân đã mang mầm mống phủ nhận nền văn minh hiện đại mà "Thế hệ vứt đi", thế hệ của Hêminguây sẽ ý thức đầy đủ hơn trong nghệ thuật : giàu có và nổi tiếng, ông tự tử vào giữa tuổi bốn mươi.

Fitzgiêrôn (Francis Scott Fitzgerald, 1896 – 1940) là một trong những nhà văn nổi tiếng đầu tiên của "Thế hệ vứt đi". Ông được coi như nhà văn thể hiện sự mệt mỏi chán chường của một lớp người tuổi trẻ ở thời đại thịnh hành nhạc *jazz* và đắm mình trong rượu gin để quên lãng (*Truyện kể ở thời đại nhạc jazz*, 1922) lồng vào một khung cảnh chói lòa của thành thị và đã cách xa những chốn tìm vàng, những nơi hoang dã của Jăc Lânđân *(Gatxby vĩ đại*, 1925, *Người Nabab cuối cùng*, 1941).

Đôx Paxôx (John Roderigo Dos Passos, 1886 – 1970) thể hiện sự phủ nhận xã hội công nghiệp Mĩ chủ yếu vào thời kì còn trẻ. Tác phẩm của ông đã sử dụng nghệ thuật "cắt dán" : ông ghép những mẩu chuyện bên cạnh những áng thơ – văn xuôi, bài báo, những điệp khúc thịnh hành. Tác phẩm tiêu biểu cho sự phủ nhận của "Thế hệ vứt đi" có thể kể : bộ ba tác phẩm mang tên *U.S.A* (1930 – 1936). Tuy nhiên, về cuối đời, ông thiên về một sự chấp nhận bất đắc dĩ trước xã hội hiện đại.

Còn *Xtenbec* (John Steinbeck, 1902 – 1968), những tác phẩm thành công nhất của ông là nói về những người công nhân nông nghiệp, hoặc về người đánh cá ở những vùng xa xôi hẻo lánh (*Tooctia Flat*, 1935 ; *Thung lũng lớn*, 1938 ; *Chùm nho nổi giận*, 1939). Đã từng trải một cuộc sống lao động vất vả, ông tỏ ra có kinh nghiệm trong việc thể hiện những người hoang dã, chất chứa một sức mạnh thô bạo. Nhà văn này đã được giải Nôben năm 1962 về văn học. Song việc đi lấy tin với tư cách phóng viên ở chiến trường Nam Việt Nam vào năm 1967 đã có những lúc làm giảm uy tín của nhà văn từng được mệnh danh là "người nói lên sự thật".

Ngoài ra, ở Việt Nam, chúng ta còn được biết tên tuổi của *Macgarêt Mitsen* (Margaret Mitchell, 1900 – 1949). Nữ văn sĩ này nổi tiếng chỉ nhờ một cuốn tiểu thuyết, và tác phẩm ấy gần như cả thế giới đều biết đến : *Cuốn theo chiều gió* (1936). Điều độc đáo là bản thân tác phẩm đã minh họa lại cái mâu thuẫn mà một số nhà văn lớn đã trải qua (và Banzăc là một điển hình) : một mặt là những quan điểm chính trị có phần bảo thủ, và mặt khác, là sức mạnh hấp dẫn và chinh phục của hình tượng nghệ thuật. Điều đó không cản trở nữ văn sĩ thể hiện một bức tranh hoành tráng về chiến tranh Nam – Bắc của nước Mĩ thường được gọi là chiến tranh Li khai, với những nhân vật bất tử, đặc biệt là hai hình tượng phụ nữ trái ngược song đều hấp dẫn như nhau : Xcalet Ohara và Mêlani Uynkơ.

Nhà văn thường được người ta đối chiếu so sánh với Hêminguây về mặt vị trí trên văn đàn Mĩ chính là *Fôcknơ* (William Faulkner, 1897 – 1962),

dù những nét sáng tạo mới mẻ đối với lĩnh vực tiểu thuyết của họ rất khác nhau và cũng có thể nói, chính vì lẽ đó mà họ thường được nêu tên tuổi song song. Fôcknơ rất nổi tiếng ở phương Tây. Riêng ở Pháp, người ta xếp ông vào ba nhà văn đã có ảnh hưởng lớn nhất tới văn học Pháp sau Đại chiến II bên cạnh Kafka và Jôyx. Ông được coi như hiện thân của "thời đại tiểu thuyết Mĩ (C.E. Mahhy). Ông đoạt giải Nôben văn học năm 1950, được coi như người đã phát hiện rất sớm cái *Phi lí* và mặt trái của sự tham gia vào tội lỗi bí ẩn, vô nguyên cớ, phi tâm lí của cộng đồng. Cái cộng đồng ấy nhiều khi không còn là một nhóm người, một mảnh đất, một vùng "Điện thờ" man rợ trong tất cả sự văn minh của nó, mà đã đạt tới mức biểu tượng. Tác phẩm của ông mang sắc thái "trừu tượng hóa ít nhiều về mặt hình thức (...) một xu hướng nhằm khai thác mặt trái của lương tri, một ý định có lúc rời bỏ những vấn đề đạo lí hoặc không tính đến hiện tượng con người trong xã hội, có lúc chỉ xem xét những vấn đề ấy một cách gián tiếp hoặc trừu tượng"[1].

Những tác phẩm nổi tiếng nhất của ông lấy khung cảnh từ một vùng mang cái tên hư cấu là Yoknapatôpha, kết tinh của một không gian có thật thuộc miền Nam, quê hương ông. Chuỗi tác phẩm ấy là thời sự về một mảnh đất tật nguyền, liên quan tới khoảng 15611 nhân vật (6298 người da trắng và 9313 da đen). *Ồn ào và cuồng nộ* (1929), *Khi tôi đang hấp hối* (1930), *Điện thờ* (1931), *Abxalon ! Abxalon !* (1936)... có thể coi như những tác phẩm tiêu biểu nhất cho tư tưởng thẩm mĩ của Fôcknơ.

Nếu ở phương Tây, nhãn quan bi đát của Fôcknơ tìm thấy mảnh đất thích hợp, thì sự khẳng định mãnh liệt mang tính chất đạo lí của Hêminguây đặc biệt được cảm thông bởi độc giả của một số nước khác, trong đó có Việt Nam.

Từ cuộc Đại chiến I bước ra, nước Mĩ đã ở cái thế một cường quốc, đến mức thời kì sau 1918 được mệnh danh là "những năm hai mươi chói lọi". Tuy nhiên, một lớp người trẻ tuổi từ chiến trận trở về hoàn toàn không chia sẻ tâm lí thỏa mãn và thán phục nước Mĩ lúc bấy giờ.

Họ đại diện cho cả "thế hệ vứt đi" – cái tên dùng để chỉ một bộ phận trí thức nghệ sĩ không chỉ của nước Mĩ mà của cả châu Âu từ sau Đại chiến I. Đó là Hêminguây, Đôx Paxôx (giai đoạn đầu), S. Abđơxơn, E. Comming... ở Mĩ, M. Rơmac... ở Đức. Và lịch sử văn học vẫn tìm thấy bóng dáng của "thế hệ vứt đi" ngay cả sau Đại chiến II. Tômax Uônphơ, Henrich Bơl... được coi như những đứa con sinh sau đẻ muộn của họ. Song người ta không thể duy danh định nghĩa để coi đây chỉ là một lớp người chán chường phủ nhận. Từ quá trình sáng tác, hình tượng nghệ

---

(1) R. Sezơ : *Tiểu thuyết Mĩ và truyền thống*, dẫn theo Mc Hald trong *Littérature* số tháng 1-1985, tr. 49.

thuật, tới ý đồ sáng tạo của họ, ta thấy toát lên một ý nghĩa phức tạp, rộng lớn và lành mạnh hơn thế. Bản thân người đã "nhặt lấy" cái tên này là Hêminguây cũng đã nhiều lần gợi lên những cách hiểu khác nhau về họ và đã tìm cách định nghĩa nó. Ở bản gốc cuốn *Mặt trời vẫn mọc*, có đoạn đề từ sau :

"Tất cả các anh thuộc về "Thế hệ vứt đi", Giectrut từng nói vậy khi chuyện trò.

"Mặt trời (vẫn) mọc và lặn, và nó trở lại nơi nó từng ra đi ; và lại sinh ra từ chốn cũ.

"Nó ra đi từ hướng nam và quay về hướng bắc. Trí tuệ xoay vần mọi ngả, và trở lại với chính mình qua đường trường khuất khúc.

"Mọi con sông đi ra biển, và biển chẳng hề tuôn nhả lại ; những con sông trở về nơi chúng ra đi để rồi trôi chảy mãi" (*Kinh Thánh*, chương I)[1].

Từ đó, có nhà phê bình cho rằng, chìa khóa để hiểu văn chương của "Thế hệ vứt đi", chủ đề sâu xa của họ là mối thất vọng vì tất cả chỉ là phù vân, dã tràng xe cát mà thôi : nhân vật chính đầy nghị lực song mắc bệnh bất lực của cuốn tiểu thuyết *Mặt trời vẫn mọc* chính là biểu tượng của họ. Song chính tác giả của cuốn sách đã không bằng lòng với những nhận định kiểu ấy. Trong lá thư gửi một người bạn, Hêminguây đã viết : "Thật buồn cười, khi viết một cuốn sách bi thảm như vậy mà lại phải thấy người ta coi nó như một cuốn sách nông cạn về thời đại của nhạc jazz hoặc của thế hệ vứt đi".

Về nguồn gốc, họ đúng là những nhà văn nghệ sĩ, trí thức, những thanh niên từ chiến tranh trở về, mang những chấn thương về tinh thần, phủ nhận tính vô nhân của xã hội tư bản đang được vực dậy, tráng lệ hơn bao giờ hết. "Văn chương của *thế hệ vứt đi* đó không đơn giản chỉ là sự phanh phui tính chất phi nhân và phi lí của chiến tranh thế giới, cũng không đơn giản chỉ là ẩn dụ về cuộc sống như một bi kịch, với kết thúc mang tính tiền định (Hêminguây). Thiên hướng sùng bái sự kiện – và cả nỗ lực trí tuệ vượt ra ngoài giới hạn của nó, một chủ nghĩa hiện thực toàn vẹn trong sự miêu tả cái chết – và cả sự khước từ chấp nhận thất bại nữa : đó chính là sự kết hợp hữu cơ quan điểm đạo đức và nghệ thuật, khiến những cuốn sách xưa cũ của một chặng đường lịch sử văn chương biến thành một hiện tượng to lớn của đời sống văn học thế kỉ XX"[2]. Cho tới thập kỉ 80, người ta vẫn đánh giá như vậy về một bộ phận văn chương quan trọng ở nửa đầu thế kỉ mà Hêminguây là đại diện xuất sắc nhất.

---

(1) Tất cả các đoạn trích trong chương này đều do Đặng Anh Đào dịch.

(2) Anaxtaxiep : *Đại chiến thứ nhất trong văn chương*, in trong *Những vấn đề văn học* (bản tiếng Nga) tháng IX-1984 tr. 69.

Ơnixt Hêminguây sinh ngày 21.VII. 1899 tại Oak Pac, một thành phố nhỏ trù phú vùng ngoại ô Chicagô bang Ilinoi. Người cha làm nghề thầy thuốc, kiếm được nhiều tiền, song sau này cũng gặp những bế tắc trong kinh doanh, tự tử chết vào năm 1927, lúc nhà văn đã trưởng thành. Mẹ Hêminguây là người lúc trẻ ham mê âm nhạc, đàn dương cầm và hát. Song nếp sống trưởng giả và thanh giáo của mẹ khiến Hêminguây sớm cảm thấy ngột ngạt trong gia đình. Kỉ niệm đẹp về thời niên thiếu – mà sau này nhà văn thường kể lại trong những mẩu chuyện ngắn xung quanh một nhân vật là Nick Adam – chính là những ngày hè tại vùng cây rừng ven hồ tại miền Nam, vùng Michigân. Cha ông thường dẫn chú bé đi câu cá, săn bắn, đã truyền cho Hêminguây niềm ham thích ấy và mang ông đi theo cả những lúc đi thăm bệnh trong những làng người da đỏ hãy còn trú ngụ tại vùng này.

Mới 18 tuổi, Hêminguây đã thôi học, dù ông học rất xuất sắc ở trung học. Ông đi làm phóng viên cho tờ *Kanzax Xity Xta*. Trong Đại chiến I, ông tình nguyện vào quân đội Italia, song vì mắt kém nên chỉ được nhận vào Hồng thập tự. Bị thương nặng, ông phải trở về hậu tuyến. Năm 1919, Hêminguây trở về Hoa Kì, được đón tiếp như một anh hùng, song cảm thấy không thể nào nhập vào không khí nơi đây. Ông làm báo ở Chicagô một thời gian, lấy vợ rồi đi Pari, tiếp tục làm báo. Ở đây, ông kết thân với nhóm văn nghệ sĩ trẻ Giectrut Xtên, Ezra Pao, S. Anđơxơn và chịu ảnh hưởng của họ khá rõ rệt khi mới bắt đầu sáng tác. Những bản thảo đầu tiên có tính chất quy mô thật ra lại bị mất cắp năm 1922. Bởi thế, người ta coi những tác phẩm đầu tiên của ông là : *Ba câu chuyện và mười bài thơ* (1923) và *trong thời đại chúng ta* (với nhan đề không viết hoa in ở Pari năm 1924). Liền năm sau đó (1925) ông cho xuất bản ở Mĩ tập truyện ngắn trùng tên *Trong thời đại chúng ta* (chỉ khác là chữ đầu tiên có viết hoa). Tập sau này là một hình thức phức hợp xâu chuỗi kì lạ của thể loại (gồm 17 truyện ngắn có xen kẽ những đoạn văn xuôi nhỏ đã in trong tập văn trùng tên đã nói trên). Sau đó, việc ông thoát khỏi ảnh hưởng môi trường nghệ thuật của một số văn sĩ ở Pari đầu những năm 20 (đặc biệt là của Giectrut Xtên và S. Anđơxơn) đã được phản ánh qua tác phẩm *Những thác nước mùa xuân* (1926). Cái tên trùng hợp với một tiểu thuyết của Turghêniep chỉ là ngẫu nhiên, còn tác phẩm viết theo hình thức nhại lại này lại nhằm chế giễu giọng văn, lối viết của S. Anđơxơn là chủ yếu.

Đặc điểm của thời kì đầu những năm 20, ở Hêminguây, là khuynh hướng phác thảo, là hình thức gọn nhẹ. Nhớ lại thời kì này, nhà văn viết : "Tôi không thể hình dung nổi làm sao lại có thể viết một văn bản dài như một cuốn tiểu thuyết được" (*Cuộc hội hè di động*). Quả vậy, những bài thơ viết lúc này đều cực ngắn và những tập văn xuôi cũng

vậy. Tập dài nhất là *Những thác nước mùa xuân*, gồm nhiều chương và có chung một vài nhân vật chính, nhưng cũng mang tính chất phác thảo, và nhà văn cũng viết ngay trong đó là "Tôi chỉ làm công việc ghi chép mà thôi". Một tập văn xuôi khác chỉ được viết lại sau này, vào những năm 50, và in sau khi nhà văn mất (1964), tập *Cuộc hội hè di động*, có lẽ vì đây là một bản thảo đã viết từ nửa đầu những năm 20, nên cũng rất gần gụi với lối viết của một số tác phẩm đã kể trên : tuy là một áng văn dài, nhưng lại gồm nhiều mảnh phác thảo gọn nhẹ lắp ráp lại.

Những tác phẩm trên khi ra đời chưa gây được tiếng vang, nhưng những bài thơ ấy đã báo trước những cảm hứng chủ đạo của Hêminguây sau này. Ngay cả ba truyện ngắn đầu tiên (*Trên cao vùng Michigân, Không mùa, Ông bô tôi*, nay đã được dịch ra nhiều thứ tiếng) cùng một số truyện ngắn khác đã được giới phê bình ngày nay coi như thìa khóa cho cả chuỗi sáng tác của Hêminguây, có người còn đánh giá chúng cao hơn cả một số tiểu thuyết của ông sau này. Đó là trường hợp một số truyện ở tập *Trong thời đại chúng ta* (1925) : *Làng da đỏ, Người lính về nhà, Con sông lớn hai lòng*...

Bởi lẽ *Những thác nước mùa xuân* giống như một áng văn xuôi có tính chất châm biếm bằng hình thức nhại lại, nên phải tới *Mặt trời vẫn mọc* (1926), Hêminguây mới được coi như một tiểu thuyết gia. Đấy cũng là cuốn sách đầu tiên khiến Hêminguây trở thành nổi tiếng đối với thế giới lúc bấy giờ. Câu chuyện không hề nhắc một chữ đến chiến tranh, nhưng đằng sau tâm trạng của những nhân vật, chúng ta vẫn thấy thấp thoáng những hậu quả của chiến tranh. Cuốn tiểu thuyết bề ngoài chỉ miêu tả một lớp thanh niên nghệ sĩ chán chường tìm cách giải khuây ở những cuộc đấu bò và các quán rượu, các cuộc đi câu, song nó đã gợi lên nhiều cách suy luận và diễn giải khác nhau, đặc biệt là suy luận về "thân phận con người". Tuy vậy, có người chỉ tìm thấy ở đó một tác phẩm gồm những chuyện có thật về một số nghệ sĩ văn nhân nhiều nước mà Hêminguây từng kết giao ở Pari...

Thời gian phản ánh, thời gian lịch sử được mô tả trong tiểu thuyết *Giã từ vũ khí* lại là cuộc Đại chiến I, như vậy có nghĩa là những sự kiện trong truyện này xảy ra trước câu chuyện của *Mặt trời vẫn mọc*. Tuy nhiên, truyện này ra mắt độc giả muộn hơn, vào năm 1929, có nghĩa là ba năm sau *Mặt trời vẫn mọc*. Cuốn sách được coi như là một kiệt tác của Hêminguây, và ngay lúc bấy giờ, nó bán rất chạy, khiến nhà văn càng nổi tiếng và trở thành giàu có. Ngoài số lượng in sách chiếm một kỉ lục hiếm thấy, nó lập tức được dựng thành kịch, và một thời gian sau, đưa lên phim. Những cấm đoán của chính quyền địa phương, khi nó mới được in thành tiểu thuyết nhiều kì đăng báo vào tháng V năm 1929 và của Muxôlini ở Italia vào những năm 30 càng khiến cuốn sách được hâm mộ bởi đông đảo độc giả.

Chết vào lúc xế trưa (1932), *Những ngọn đồi xanh châu Phi* (1935) trên bề mặt, dường như chỉ đề cập đến chuyện đấu bò, săn bắn, nhưng ở bề sâu của nó, ta vẫn thấy cái nền tâm trạng của kiểu nhân vật Hêminguây trước số phận, trước một thế kỉ đầy bạo lực và tàn nhẫn. Trong những năm này, ông sống nhiều ở Tây Ban Nha, đi câu ở Cuba, săn sư tử ở châu Phi, và những hình ảnh con người thật, những cảnh vật hùng vĩ này sẽ được làm bất tử trên những trang sách *Có hay không có, Tuyết trên đỉnh Kilimanjarô*. Những người hâm mộ tặng ông một chiếc tàu đánh cá bằng gỗ sồi mà ông đặt cho nó một cái tên Tây Ban Nha : "Pilar". Ông còn phát hiện ra một giống cá mới trong khi đi đánh cá, và các nhà sinh vật học đã lấy tên Hêminguây để đặt cho loài cá đó – một vinh dự cho nhà văn và cũng là vinh dự cho các nhà sinh vật cùng các giống cá của họ !

Lúc này, thái độ của ông trước cuộc sống, xã hội không thể gói gọn trong những chữ mà một số nhà phê bình đã nói về ông : một sự phủ nhận, chán chường theo kiểu Bairơn – dù rằng thái độ ấy không hẳn đã mất ý nghĩa tích cực của nó. Du hí, tiền tài, vinh quang không hề làm ông quên những con người. Khi trận cuồng phong nổ ra ở Flôrida đã cuốn chìm hàng trăm cựu chiến binh sống ở ven biển, Hêminguây đã viết bài tố cáo số phận bị bỏ rơi của họ trên báo (1935). Sự kiện Tây Ban Nha, cuộc nội chiến của một xứ sở bấy giờ đã trở thành một thử thách đối với những người có lương tri trên thế giới xảy ra năm 1936, thì đầu năm 1937, Hêminguây đã nhận làm phóng viên mặt trận cho một tờ báo Mĩ ở Tây Ban Nha, dù trước đây, ông đã từ chối cộng tác với một số tờ báo khác, bởi muốn dành thì giờ viết văn. Ông tặng cho chính quyền cách mạng số tiền xuất bản sách trong năm đó, khoảng bốn mươi ngàn đô la. Và chuỗi sáng tác về chiến tranh tiếp tục, nhưng khác với thời Đại chiến I, đây là một cuộc chiến tranh mà Hêminguây đã "nhập cuộc" và từ đó đi ra không phải với một trái tim tan vỡ. Ông cộng tác với nhà làm phim Hà Lan nổi tiếng Jôrix Iven trong cuốn phim *Đất Tây Ban Nha*, viết vở kịch *Đội quân thứ Năm*, rồi từ 1938 tới những năm đầu của Đại chiến II, ông viết và cho xuất bản *Chuông nguyện hồn ai* (1940).

Bước vào Đại chiến II, sức lực của nhà thể thao, nhà đánh bốc và săn bắn không mệt mỏi ấy không còn trẻ trung nữa. Ngoài những vết thương do chiến tranh, năm 1944, ông bị thương thêm ba lần nữa (hai lần do tai nạn ô tô và một lần do đi săn cá). Năm 1942, ông tham gia cuộc chiến theo các cách của mình : ông cùng một đội ngũ sáu người đi săn tàu ngầm phát xít trên biển Caribê với chiếc du thuyền "Pilar". Năm 1944, ông lại trở thành phóng viên mặt trận, tham gia vào cuộc đổ bộ của quân Đồng minh trên vùng Normăngđi ở Pháp và tới Pari trước cả quân đoàn II xe bọc thép của tướng Lơclec. Ông đi theo quân đội dự cuộc truy quét bọn phát xít tại rừng Huctgen ở Đức. Cuộc chiến đấu ấy, ông

sẽ gợi lại một phần vào trong *Bên kia sông và dưới vòm cây lá* (1950). Tác phẩm *Ông già và biển cả* (1952) được giải thưởng Pulitze vào năm 1953. Trong chuyến đi săn báo và sư tử năm ấy ở châu Phi, ông và Mary Hêminguây (người vợ thứ tư sau ba lần li dị với các vợ trước) lại bị tai nạn máy bay hai lần liền. Đến nỗi, Hêminguây trên giường bệnh ở Uganda đã được đọc những lời điếu tang của báo chí thế giới thương tiếc cho chính cái chết của mình !

Năm 1954, ông được giải thưởng Nôben. Từ đó, ông ít cho xuất bản tác phẩm mới và chỉ sau khi chết, vợ ông mới làm tiếp việc này. Những năm cuối đời, ông vẫn đi đây đi đó, sống ở Pêru, Tây Ban Nha, và đặc biệt ở Cuba. Năm 1960, ông rời Cuba về Mĩ chữa bệnh. Sau hai năm bị giày vò vì bệnh tật, vì không thể viết được, vào sáng chủ nhật ngày 2.VII.1961, người ta thấy Hêminguây chết với một viên đạn từ khẩu súng nạm bạc quen thuộc của ông chĩa vào đầu : cái chết ấy cho tới nay vẫn được coi như tự sát.

Sau khi Hêminguây mất, người ta vẫn tiếp tục thông báo về một số văn bản chưa in của Hêminguây. Năm 1970, xuất bản cuốn *Những hòn đảo trong dòng hải lưu*. Trong những năm 80, đã xuất bản tiếp *Những lá thư chọn lọc*, *Vườn Eden* (tổng cộng có khoảng 22 cân bản thảo chưa in được, gửi ở thư viện Jôn Kennơdy, năm 1961). Có ý kiến cho rằng, một vài tác phẩm sau này không thật tiêu biểu cho tài năng Hêminguây. Nhưng dù vậy, "Hêminguây vẫn sống sót, trong tác phẩm lớn của ông, như một nhân chứng của thế kỉ chúng ta"[1].

II - "GIÃ TỪ VŨ KHÍ" : CUỐN TIỂU THUYẾT HIỆN ĐẠI VỀ TÌNH YÊU, CHIẾN TRANH VÀ PHẢN ANH HÙNG

Cuốn sách xuất bản vào năm 1929, đầu tiên in theo lối tiểu thuyết nhiều kì đăng báo. Tờ báo bị đình bản, truyện càng nổi tiếng hơn. Nó được in thành sách với số lượng rất cao ngay từ lần xuất bản đầu tiên (31000 bản) và sau đó lập tức được coi như một kiệt tác của Hêminguây.

Ở câu chuyện này, những yếu tố tự truyện khá nhiều khi người ta đối chiếu câu chuyện chiến tranh, chuyện tình, thời gian, địa điểm... với cuộc đời thật của Hêminguây. Tuy nhiên, kết thúc của câu chuyện tình có phần sửa đổi. Kết thúc được miêu tả gần đúng với sự thực hơn ở một truyện ngắn khác viết vào năm 1929 (*Một câu chuyện cực ngắn*). Đúng như tên gọi của nó, truyện này chỉ chiếm trường độ hai trang giấy khổ

---

(1) Nicôn Đăng : *Để bảo tồn cùng vĩnh cửu*, báo *Le Monde* số 2108, tháng III, 1989.

nhỏ. Một đôi lứa chiến binh và nữ y tá yêu nhau, hứa hẹn sẽ lấy nhau sau chiến tranh khi tìm được việc làm, bởi lẽ "họ không thể sống được nếu không có nhau" và "họ phát ốm vì phải chia tay nhau như vậy". Anh đi tìm việc ở Chicagô, chị ở Padu. Anh nhận được thư chị báo rằng "nay đã yêu một thiếu tá người Italia và họ sẽ cưới vào mùa xuân". Viên thiếu tá không cưới nàng vào mùa xuân cũng chẳng vào một mùa nào hết. Lu[1] chẳng bao giờ nhận được thư trả lời từ Chicagô. Một thời gian sau, chàng mắc bệnh hoa liễu với một cô nàng bán tạp phẩm ở một cửa hàng bách hóa lớn, trong khi đi qua Lincôn Pac bằng xe tắcxi".

Một truyện ngắn đa âm, đan cài hai giọng trái ngược mà ở đó giọng thứ hai bị che giấu rất sâu kín. Nổi lên trên là một giọng khinh bạc, lạnh lùng mỉa mai và phải rất tinh tế mới nhận thấy đằng sau đó là cả một niềm cay đắng hàm ẩn. Nét độc đáo ấy cũng đã báo hiệu âm hưởng của *Giã từ vũ khí*, tuy mới thoạt nhìn, hai truyện có vẻ khác nhau, thậm chí trái ngược nhau.

Với dung lượng của cuốn tiểu thuyết, thời gian sự kiện ở *Giã từ vũ khí* khá chật hẹp. Thời gian sự kiện diễn ra trong câu chuyện là thời gian diễn ra giữa hai khoảnh khắc : khoảnh khắc ngắn ngủi giữa tình yêu và cái chết ; khoảnh khắc nhân vật chính nhận ra tất cả cái bi hài của cuộc chiến để rồi quyết định "giã từ vũ khí". Về mặt thời gian, *Giã từ vũ khí* rất tiêu biểu cho những câu chuyện của Hêminguây cũng như một khuynh hướng đổi mới của tiểu thuyết hiện đại. Trong mối quan hệ với trường độ của văn bản (rất nhiều trang sách dành cho trường độ tồn tại ngắn ngủi của nhân vật) như vậy là có một độ lệch rất lớn. Tiểu thuyết xưa kia thiên về trường độ của cả một kiếp người, một cuộc đời, nay Frêđêric Henry chỉ xuất hiện ở một mảnh đời, gần như không có lịch sử, không có quá khứ và cũng không có tương lai. Anh đến với ta khi bắt đầu yêu và ra đi trong mưa gió, chẳng hề ngoảnh lại và cũng không hề tiên báo điều gì sẽ xảy ra. Điều này gây nên cảm giác một khoảnh khắc được căng ra đến tột độ. Hêminguây có lẽ đã có ý đồ rõ rệt về sự đổi mới ở đây bởi lẽ theo lời ông, ông đã phải sửa cái kết thúc tới 17 lần. Trong văn bản đầu tiên, đoạn kết không phải ở chỗ Catơrin chết, mà còn khoảng nửa trang người kể chuyện (tức Henry) thông báo với chúng ta về đám ma, về số phận của một số nhân vật khác sau chiến tranh, dưới chế độ phát xít v.v... Hêminguây đã rất ưng ý khi bỏ lối "đóng truyện" rất truyền thống, với cái lối "làm văn" quen thuộc xen lẫn vài lời bình của tác giả (hoặc nhân vật kể chuyện) để chỉ cắt dở chừng một mảnh của cuộc sống nữa mà thôi.

Tuy nhiên, những mối liên hệ phức tạp của cuộc sống không hẳn vì thế mà bị thu hẹp, sức chứa rộng lớn của tiểu thuyết vẫn không giảm đi.

(1) Tên cô gái.

Số phận của tình yêu, của lứa đôi ở đây đã dựng trên một tấm phông khốc liệt và u ám của chiến trường, liên quan tới một sự kiện gây đổ vỡ trong cuộc sống của nhân loại đầu thế kỉ – Đại chiến I. Cũng như nhiều chuyện khác, ở đây Hêminguây nhường lời cho nhân vật chính, hơn nữa, câu chuyện được kể từ ngôi thứ nhất. Dù câu chuyện được kể lại từ điểm nhìn của nhân vật chính, song dường như đã có một khoảng cách từ nhân vật đến nhà văn, thậm chí từ nhân vật tới chính mình. Và giọng nói của "tôi" ở đây cũng không toát lên không khí trữ tình, chủ quan thường gợi lên qua lối kể chuyện ở ngôi thứ nhất. Sự tỉnh táo khách quan ấy được gợi lên nhờ một giọng mỉa mai duy trì trong toàn bộ tác phẩm, ngay cả khi nhân vật nói về mình. Nhân vật chính của tác phẩm, trung úy Henry cũng như bạn thân của anh là Rinanđi đều là những người quá hiểu rõ thực chất của những điều đang được thổi phồng quá cỡ ở thời ấy : tình yêu, vinh quang, danh dự v.v... "Có rất nhiều chữ mà người ta chẳng còn thể chấp nhận được nữa, và rút cục, chỉ còn những tên đất là còn giữ được đôi chút nể vì", Frêđêric Henry đã nói vậy. Anh kể lại vinh quang của mình một cách mỉa mai : "Tớ bị thương trong khi đang chén một mẩu pho mát" vì hành động anh hùng ấy mà trung úy Henry được thưởng huân chương, đến nỗi khi bạn đến hỏi tin ấy, Henry ngỡ cả người, tưởng bạn lầm. Anh là một người lính bình thường, bởi thế, anh không hiểu hết tiến trình của sự việc, của chiến cuộc. Về điểm nhìn, Frêđêric Henry gợi lại hình ảnh Fabrixơ ở Oateclô trong *Đỏ và Đen* của Xtăngđan. Đang chiến đấu, thì đơn vị anh nhận được lệnh rút truyền từ trên xuống. Và khi rút lui khỏi chiến trường Caporetô, anh chẳng hiểu vì sao lại đánh, không rõ thắng hay thua, vì sao rút lui, "lệnh trên" ở đây là từ ai, do đâu. Thế nhưng, trong đám người rút lui tập hợp tình cờ giữa cảnh tan tác, vẫn hình thành một quan hệ hữu ái và đấu tranh vì những điều đẹp đẽ, khi cần thiết. "Những cánh tay"(1) (của người yêu) có lẽ cũng không bao giờ khiến Henry rời bỏ đồng đội, nếu tự "lệnh trên" không có những điều phản bội lại chính những người đang chiến đấu ngoài chiến hào. Vì một hành động chẳng có gì là anh hùng, Henry được thưởng huân chương. Nhưng vì một lí do vớ vẩn, rất nhiều người trong đó có anh, bị kết tội tử hình một cách vội vã, bởi những kẻ chưa hề trải qua lửa đạn và coi tính mệnh của những người từng vào sinh ra tử hoàn toàn không đáng giá để xét xử cẩn thận.

Cũng như nhiều đoạn khác, đoạn kể lại chuyện "hút chết" của Henry được trình bày qua sự kiện và đối thoại, tự nó đã có ý nghĩa mỉa mai, mà tác giả không bao giờ lên tiếng giải thích, bình luận gì, dù người kể lại chuyện ở đây chính là người trong cuộc, là nhân vật chính – một cơ hội để nhà văn dễ lồng vào đó tiếng nói của mình. Khi nhận lệnh phải

(1) Trong tiếng Anh, "cánh tay" và "vũ khí" là đồng âm.

rút lui. Henry đang thuyên chuyển các thương binh của mình, cuối cùng anh cũng bị thương nốt. Anh là người Mĩ chiến đấu tình nguyện trong quân đội Italia. Bị đứt liên lạc với đơn vị trên đường rút chạy, anh gặp nhiều binh lính và sĩ quan của các đơn vị khác, cũng ở tình trạng như anh và cùng bị rơi vào tay... quân đội Italia. Đó chính là đội cảnh sát quân nhân. Bọn họ không có nhiều thì giờ. Mỗi sĩ quan được hỏi cung vài câu, bởi những kẻ đeo lon cấp dưới của họ, và khi bọn cảnh sát quân nhân nghe thấy mọi người trả lời rằng họ "nhận được lệnh phải rút lui", bọn này liền nói như một cái máy : "Nước Italia không hề buộc phải rút lui bao giờ". Chưa ai kịp mở mồm trình bày, giải thích, chúng đã vội vã ngoáy trên một tờ giấy kẹp trong sổ tay có thể xé rời được từng trang (block - note) : "Bỏ ngũ : Bị kết án xử bắn". Khi đứng chờ đến lượt mình, nhìn thấy trước mắt những sĩ quan còn xạm mùi khói đạn, quần áo tả tơi đang bị những thằng mặt non choẹt kéo đi ra xử bắn ngay ở gốc cây, Henry đã chạy về phía bờ sông gần đó theo sau là hàng loạt đạn bắn rượt. Bọn đó cũng không hề thèm chú ý rằng anh là người ngoại quốc tình nguyện chiến đấu trong quân đội Italia. Và cái chết phi lí hơn một lần đã diễn ra trước mắt anh, đến mức không tài nào chấp nhận nổi.

Danh dự, vinh quang, tình yêu ở nhân vật này là những danh từ rỗng tuếch, bị đem ra mỉa mai, song người đọc vẫn thấy anh là một người đầy tự trọng, biết hi sinh, đồng cảm và cao thượng. Cái mâu thuẫn ấy vẫn rất lôgic và được chấp nhận qua sức chinh phục của hình tượng, chứ không phải nhờ lời lẽ giải thích của nhân vật hoặc tác giả. Henry không hề ảo tưởng ở tình yêu và lúc đầu đến với Catorin, anh cũng xử sự như nhiều người đã sống qua cuộc đời lính tráng bấy giờ.

Song qua những lời đùa bỡn giữa anh và bạn thân của anh (Rinanđi đồng thời cũng yêu Catorin), chúng ta vẫn thấy một tình yêu và tình bạn thật sự. Sau cuộc chạy thoát vụ xử bắn phi lí, Henry đi tìm người yêu của mình. Trên đường đi, ở một chặng dừng chân anh gặp lại một người bạn già, bá tước Grephi. Hai người bàn về cuốn sách mà họ cho là đáng chú ý nhất gần đây : đó chính là cuốn *Khói lửa* của Bacbuyx. Và khi bá tước hỏi Henry "Anh quý điều gì nhất trên đời này ?" thì anh đã trả lời : "Một người mà tôi yêu".

Khi Henry tưởng rằng có thể quên đi tất cả trong cánh tay vỗ về của người mình yêu, thì cũng chính là lúc hạnh phúc ấy không còn có thể đạt tới được nữa. Catorin đã chết khi sinh con. Giữa những người y tá xa lạ, Henry cảm thấy muốn ở lại một mình với nỗi đau của mình : "... Nhưng, sau khi đuổi họ ra khỏi phòng, sau khi đã đóng cửa lại và tắt đèn, tôi hiểu rằng tất cả đều vô ích. Dường như tôi nói lời vĩnh biệt với một pho tượng. Một lát, tôi đi ra và rời bệnh viện. Và tôi trở về khách sạn, dưới mưa".

Trong câu chuyện, Hêminguây đã đan cài hai giọng trái ngược tưởng như không thể hòa hợp được, vừa đồng nhất lại vừa tạo khoảng cách.

Bởi mỉa mai chính là sự tách biệt với những tình cảm thống thiết. Nhan đề tác phẩm chẳng những nhằm ý mỉa mai đối với chiến tranh, mà còn mỉa mai khi đề cập tới tình yêu. Do nghệ thuật chơi chữ – không thể nào dịch thoát được ra tiếng nước ngoài – "A farewell to Arms" vừa có nghĩa là "giã từ vũ khí" vừa có nghĩa là "giã từ những cánh tay" (ôm ấp). Như vậy, nhan đề hàm ý mỉa mai. Song dư vị cuối cùng vẫn là nỗi đau vô phương cứu chữa, sự bất lực và cô đơn của con người ngay khi đã tìm thấy một tình yêu mãnh liệt. Và cặp lứa đôi lãng mạn Frêđêric Henry, chàng trai Mĩ khinh bạc, trải đời và âu yếm cùng với Catơrin lại là một trong những cặp gây xúc động mạnh nhất của tiểu thuyết hiện đại. Họ đã tỏa sức hấp dẫn đối với cả một thế hệ nhà văn sau đó.

Đối lập lại với cái phi lí của chiến tranh, của những quan hệ cách biệt, xa lạ giữa người và người, Hêminguây đưa ra tình bạn, tình hữu ái giữa những người cùng ngẫu nhiên chia sẻ những đắng cay và vinh quang vô ích dưới chiến hào của Đại chiến I, và tình yêu của một đôi lứa Rômêô – Juyliet hiện đại. Bởi thế chẳng những Hêminguây gợi lên bao âm vang ở nhiều nhà văn trẻ Mĩ cùng thế hệ, mà dường như vẫn có một mạch nối giữa ông với nhiều nhà văn khác sau Đại chiến I như M. Rơmac ở Đức (*Một thời để sống, một thời để chết, Chiến hữu, Khải hoàn môn*...) hoặc một nhà văn khác viết về Đại chiến II như H. Bơl (*Tàu chạy đúng giờ, Chân dung một nhóm người cùng phụ nữ*...). Môtíp về tình yêu, tình bạn nổi lên như một ốc đảo giữa sa mạc cháy bỏng của chiến tranh, rồi ảo ảnh về tình yêu tan vỡ, những kết thúc không có hậu đều là những dấu hiệu rất quen thuộc của nhiều tác phẩm hiện thực chủ nghĩa của thế kỉ XX.

Như đã nói trên, do truyện được in ở *Nhật báo Xcribnơ* nên giám đốc Sở cảnh sát Bôxtơn đã ra lệnh đình bản tờ báo – lúc ấy thói đạo đức giả vẫn còn thịnh hành ở Mĩ. Song tất nhiên, ngay bấy giờ, việc ấy đã có giá trị như một lời quảng cáo. Lúc ấy đã có hẳn những câu vè về chuyện này : "Tờ *Xcribnơ* sẽ càng bán chạy hơn (...). Từ khi Hêminguây trở thành mối đe dọa cho đất nước" ! Cuốn truyện, sau khi in lập tức được dựng thành kịch, và đã hai lần dựng thành phim. Lần đưa lên màn ảnh đầu tiên (1932) nhân vật chính Frêđêric Henry do diễn viên Mĩ nổi tiếng tên tuổi đã đi vào từ điển là Gary Côpơ đóng. Chính quyền Muxôlini lập tức cấm cuốn sách và cấm chiếu phim, cho là nó đã phạm vào "tinh thần thượng võ" của dân Italia. Tuy vậy, sách vẫn liên tiếp được in lại và dịch ra nhiều thứ tiếng, thuộc loại bán chạy nhất. Tất nhiên, sách bán chạy còn phụ thuộc vào một số lí do khác thuộc về thị hiếu của công chúng : so với các cuốn khác của Hêminguây đây là một cuốn có cốt truyện (dù hết sức đơn giản) lại là một chuyện tình hấp dẫn. Nói tóm lại, cuốn sách thuộc loại "dễ đọc" hơn một số truyện khác của Hêminguây, vừa dễ tiếp cận với đông đảo người đọc, lại vẫn làm vừa lòng những độc giả tinh tế.

Bởi đằng sau vẻ trong sáng ấy là những âm hưởng phức tạp trái ngược của trái tim và số phận của một thế hệ trẻ, là khoảnh khắc đổ vỡ của một thế kỉ sắt thép. Và một giọng nói giản dị, trần trụi nhưng cũng rất độc đáo mới mẻ không giống với lối viết đương thời, lối khoa trương trong bút pháp cũng như trong tình cảm nay đang bắt đầu trở thành cũ kĩ với sự xuất hiện của Hêminguây.

III - "CHUÔNG NGUYỆN HỒN AI" : "THẾ HỆ VỨT ĐI" VÀ CON NGƯỜI NHẬP CUỘC

Sinh thời Hêminguây, trong khoảng ba mươi năm, báo chí đã theo dõi và tường thuật kịp thời từng sự cố trong cuộc đời ngang tàng của nhà văn. So sánh với tác phẩm, có nhà nghiên cứu Mĩ còn cho rằng : "Trong vầng hào quang của sự nghiệp chói lọi ấy, những câu chuyện của Hêminguây đôi khi chỉ giống như những bản sao chép nhợt nhạt so với bản gốc"(1) (ám chỉ con người thực).

Năm 1936, nhà văn của những trận đấu bò, nhà văn từ Đại chiến I trở về với những vết chấn thương trong tâm hồn đã tham gia một cuộc chiến tranh kiểu khác ở Tây Ban Nha. Khi trở về, ông viết : "Tôi chưa biết đích xác đã có nhà văn Mĩ nào dám sang Tây Ban Nha để tìm chân lí hay chưa. Nhưng tôi biết đã có nhiều nhà văn Anh sang Tây Ban Nha. Nhiều nhà văn Đức, Pháp, Hà Lan ra tiền tuyến tìm chân lí, có khi họ chỉ tìm thấy cái chết thay vì chân lí. Nhưng nếu 12 người ra đi, chỉ có hai trở về, thì lúc đó cái họ mang về sẽ là chân lí thực sự"...

Năm 1940, ông mới cho in *Chuông nguyện hồn ai*, tuy đã nung nấu nó từ thời kì chiến đấu ở Tây Ban Nha. Ở cuốn tiểu thuyết này, nhân vật chính Rôbơt Jordan vẫn giống như một bóng hình, một phân thân (*một alter ego*) của Hêminguây ở một chặng đường mới : một con người nhập cuộc, theo một ý nghĩa tích cực - dù nét này đã tiềm tàng trong Frêdêric Henry của *Giã từ vũ khí* một phần nào.

Ở đây, trước hết, vẫn là sự thể nghiệm về chiến tranh, về cái chết : đây là những môtip của tiểu thuyết, truyện ngắn Hêminguây. Quả là ông rất có ý thức về đề tài trên. Ông đã từng ghi trong sổ tay : "... Viết về một trong những điều đơn giản nhất và điều chủ yếu nhất đó là cái chết bất đắc kì tử". Hêminguây thích viết về Tây Ban Nha bởi lẽ ở đó "người

---

(1) Andriu J. Potơ và nhiều tác giả : *Văn học Mĩ*, Ginn and Company. 1964. tr. 593.

ta biết rằng cái chết là điều không thể tránh khỏi, là điều chắc chắn duy nhất". Song, theo nhà văn, họ vẫn không bỏ cuộc đời ra để miễn sao khỏi phải nghĩ tới nó và hi vọng rằng nó không hề tồn tại. Khi viết như vậy, Hêminguây nghĩ tới Tây Ban Nha của những trận đấu bò, song đồng thời ông nghĩ tới Tây Ban Nha trong nội chiến chống phát xít. Nhân vật trung tâm ở *Chuông nguyện hồn ai* giống với một số nhân vật khác của Hêminguây ở điểm đã tự nguyện lựa chọn cái chết. Tuy nhiên, anh không chết vì tự sát như đại tá Cantoen trong *Bên kia sông và dưới vòm cây lá* sau này. Tất nhiên, cái chết vì tự sát của Cantoen hoàn toàn không có ý nghĩa như một sự đầu hàng : nó giống như sự lựa chọn của một Rôbơt Jordan khi Cantoen còn ở một thời điểm trẻ trung hơn, lãnh nhiệm vụ phá cầu và nằm lại đó để cầm chân địch cho đồng đội rút đi. Sự lựa chọn cái chết bất đắc kì tử này vừa như một thể nghiệm đớn đau của "con người trong thời đại chúng ta", vừa mang một dư vị bi tráng của thời sự. Bởi thế, ngoài ý muốn của mình, Hêminguây tuy rất ghét sử thi, đã viết một cuốn tiểu thuyết mà một số nhà phê bình so sánh với sử thi.

Tuy vậy, *Chuông nguyện hồn ai* vẫn là cuộc đối thoại ngầm với người anh hùng kiểu cũ, và đã thể hiện cuộc chiến đấu của những người chống phát xít mà không tắm trong hào quang của sử thi – dù là sử thi kiểu mới. Từ cuốn *Giã từ vũ khí*, Hêminguây đã đối thoại lại với lối hư cấu người anh hùng kiểu cũ, khi gửi qua lời của Catơrin Bâykơ : "Người dũng cảm có lẽ phải chết tới ngàn lần, nếu như anh ta thông minh" (nhằm đối lại ý của Sêcxpia trong *Juyn Xêza :* người anh hùng chỉ chết có một lần, còn kẻ hèn nhát chết hàng ngàn lần). Quả vậy, Rôbơt Jordan là người anh hùng phải chịu đựng muôn vàn thử thách của cái bình thường hằng ngày, và anh không trội hơn đám đông quanh anh. Thậm chí, nhà phê bình Giorgiơ Xneo còn cho rằng : "Pila và Pablô, các lãnh tụ của một đội du kích là những trí óc bậc thầy, đến mức cạnh họ, ngay cả Jordan cũng chỉ là một cái gì mờ nhạt". Những người anh hùng của Hêminguây không chấp nhận thực tại, nhưng không thể hiểu hết và đương đầu với thực tại bí hiểm. Rôbơt Jordan dù đi đến cùng con đường anh đã chọn trong một khoảnh khắc thật ngắn ngủi của cuộc đời người, song anh làm việc đó, không phải không cảm thấy ít nhiều cái bất lực của mình, và có phần hoài nghi chính cái khả năng biến đổi thực tại ấy. Từ trước tới nay, có không ít nhà phê bình tự nhận là mác xít đã phê phán điểm này của Jordan, làm như anh phải là loa phát ngôn trực tiếp và đầy đủ cho Hêminguây. Tuy nhiên, dù là vậy đi chăng nữa, thì lịch sử thống trị của Frăngcô tới gần 50 năm sau này cũng đã chứng tỏ rằng sự hoài nghi của nhân vật không phải là không căn cứ, nếu coi thực tiễn là một kiểm nghiệm cho hư cấu !

Đối với Rôbớt Jordan, cái cầu mà anh có nhiệm vụ phá hủy, không chỉ là trung tâm của cuộc nội chiến Tây Ban Nha. Ở Rôbơt Jordan, vẫn

có cái bơ vơ của tiền thân anh, con người thuộc "thế hệ vứt đi". Bởi thế, có nhà phê bình cho rằng cái cầu ấy còn xuất hiện trong trí óc anh như một bánh xe định mệnh. Trong liên tưởng của nhân vật, hình ảnh chiếc bánh xe vô biên của trường đua ngựa hoặc nơi quay xổ số chồng chéo lên những đợt máy bay ném bom là hiện thực, song cũng là biểu tượng của định mệnh, cuốn hút và nghiền nát những nhân vật, và cũng là hình ảnh biểu tượng cho "văn minh" công nghiệp. Những ám ảnh trên để lại một dấu vết cô đơn cố hữu, không thể hủy diệt ở nhân vật của Hêminguây và không phải không đem lại một vẻ đẹp nhất định cho người anh hùng kiểu Hêminguây, bởi dư vị lãng mạn của nó.

Thái độ của người anh hùng này, trước cái chết, đau khổ và bạo lực là một thái độ phức tạp, khó diễn giải rành mạch ; bề ngoài chán chường, phủ nhận, buông thả, che giấu một bên trong nhạy cảm, nồng nhiệt, khao khát hành động. Người ta tóm tắt nét đặc trưng ấy của nhân vật Hêminguây bằng những chữ : "chủ nghĩa khắc kỉ".

Cũng như vậy, sự thể hiện cuộc chiến đấu chống phát xít lúc bấy giờ ở tác phẩm này không hề tắm trong màu sắc lí tưởng hóa. Cho tới nay, vẫn có những lời phê phán ông đã viết về việc quân cách mạng bắn giết bọn phát xít Frăngcô. Dường như đã tiên đoán điều này, năm 1937, khi đem in vở kịch *Đoàn quân thứ Năm* (tên gọi một tổ chức gián điệp của địch), Hêminguây đã viết : "Một số người bảo vệ nền Cộng hòa Tây Ban Nha một cách cuồng tín – và bọn cuồng tín vốn thường gây hại nhiều hơn là làm lợi cho một lí tưởng – sẽ phê phán vở kịch bởi trong đó người ta đã chấp nhận việc những phần tử thuộc Đoàn quân thứ Năm bị hành hình. Bọn họ sẽ nói – và đã nói – rằng vở kịch không nêu được sự cao thượng và tôn quý của lí tưởng Tây Ban Nha. Vở kịch này không hề tìm cách làm việc đó". Lời tiên đoán và đối đáp này, rõ ràng, cũng có thể vận dụng vào *Chuông nguyện hồn ai*. Đối chiếu với thời sự những năm 80 – 90 thế kỉ XX, thì hẳn *Chuông nguyện hồn ai* không còn bị phê phán là đã thể hiện một thực tế không chân thực của phong trào cách mạng nữa.

Vả chăng, dù là một trường hợp được một số nhà phê bình coi là bước ngoặt của Hêminguây trong sự thể hiện con người nhập cuộc, thì *Chuông nguyện hồn ai* vẫn in dấu ấn của tính chất biểu tượng vốn là nét cố hữu cũng như sẽ phát triển trong nghệ thuật của ông sau này, với *Ông già và biển cả*. Maria, người con gái bị kẻ thù làm nhục, lại mang tên của Đức Mẹ Đồng Trinh. Nét này đã có ảnh hưởng tới nghệ thuật thể hiện nhân vật cũng như vấn đề thời gian của *Chuông nguyện hồn ai*.

Tới tiểu thuyết này, dù cốt truyện chưa phải là một sơ đồ như ở *Ông già và biển cả*, nhưng so với *Giã từ vũ khí*, nó đã rất đơn giản. Tất cả chỉ xoay quanh sự chuẩn bị trong ba ngày và hai đêm để phá cầu. Điều này ảnh hưởng tới cốt truyện, vốn xưa nay dựa vào sự phát triển của

biến cố và hành động trong chiều dài của thời gian. Và tất nhiên ảnh hưởng tới việc miêu tả tâm lí nhân vật. Có thể nói rằng nhân vật và thời gian trong truyện gần như bị chặt cụt mất hai chiều, và chủ yếu chỉ có hiện tại đang tuôn chảy. G. Xtên, người bạn văn từng ảnh hưởng đến Hêminguây thời trẻ, đã muốn thực hiện một điều mà bà đã không thành công lắm : "Công việc của nghệ thuật chính là sống trong hiện tại". Về điểm này, Hêminguây là người đồng thời của nghệ thuật hiện đại, nếu không nói là tiên phong : nếu các họa sĩ như Picaxô hoặc Gri đã xóa bỏ luật viễn cận trong hội họa, thì ở tác phẩm Hêminguây, ranh giới xa gần của thời gian cũng bị xóa mờ. So sánh với thời gian nghệ thuật thế kỉ trước, M. Haliday nhận xét : "Khi đồng hồ của Bôđơle điểm rằng : *Hãy nhớ lại* bằng biết bao thứ tiếng thì kí ức của Rôbơt Jorđan cất lên tiếng *Bây giờ ahora, maintenant, heuti*"(1). Cũng hướng về hiện tại như Pruxt và Jôyx, Hêminguây vẫn được coi như trẻ hơn họ bởi toàn bộ tác phẩm của ông không phải là cuộc "săn tìm thời gian đã mất". Ông là người của khoảnh khắc chớp được qua dòng điện tín, qua giây phút phát thanh, qua hiện hình của màn ảnh, ở đó tất cả có thể đồng hiện trong hiện tại. Từ tác phẩm của Hêminguây, bởi thế, càng toát lên một không khí trẻ trung lành mạnh của con người đang sống hết mình với thời gian hiện tại.

Một khi đã chủ trương rằng "tôi cho các nhân vật hành động thay vì miêu tả của họ", rõ ràng là các nhân vật của ông ít được giải thích về mặt tâm lí. Hành động (bao gồm cả ngôn từ trực tiếp) có khi lại không hoàn toàn phù hợp với nội tâm, nên nhân vật của ông có phần khó hiểu, gần như "phi tâm lí" – một nét diễn ra khá cực đoan ở một số nhà tiểu thuyết hiện đại khiến người ta đã nói đến "cái chết của nhân vật tâm lí". Song ở trường hợp Hêminguây, thực ra nhân vật vẫn được tâm lí hoá chỉ có điều là những độc giả lười nghỉ sẽ không thấy điều đó bởi không được hỗ trợ bằng những lời dẫn truyện có tính chất truyền thống. Trong các biện pháp tâm lí hoá nhân vật, Hêminguây thường dùng biện pháp rọi sáng nó bằng cách chọn một thời điểm nhất định, ở một khoảng thời gian rất hạn hẹp. Hêminguây bắt ngay vào thời điểm hạn chế ấy từ đầu câu chuyện, ví như người đấu bò tóm ngay lấy sừng con bò tót. Thời gian ở đây dường như thoát khỏi lịch biểu, lịch sử mà khép kín trong những xúc động của nhân vật. Đây cũng là một nét khá mới mẻ của tiểu thuyết hiện đại. Một vài nhà nghiên cứu nói về mối đe dọa cắt đứt liên hệ của nhân vật với xã hội. Song bởi lẽ Hêminguây đã chọn nhân vật ở những giây phút – thìa khóa, như được rọi chiếu bằng luồng sáng đặc biệt của sân đấu quyền Anh, "ở độ căng cuộc đấu hoặc xúc động mãnh liệt nhất, lúc bộc lộ ra tất cả những nét xấu nhất hoặc tốt đẹp nhất của họ. Và,

---

(1) Đều có nghĩa là "bây giờ" bằng ba thứ tiếng khác nhau. Trích theo M. Haliday và nhiều tác giả : *Tiểu luận phê bình*, Prentice Hall, 1962, tr. 80.

khi cô đọng thời gian như thế, ông đã làm tăng sự phong phú và cường độ của câu chuyện"[1].

Mối liên hệ giữa các nhân vật trong câu chuyện dựa vào đối thoại rất nhiều. Trong lịch sử văn học Mĩ, Hêminguây đã từng được Philip Yoong đánh giá là "người làm sống lại nghệ thuật đối thoại". Ở *Chuông nguyện hồn ai*, đối thoại chiếm một tỉ lệ rất lớn, khác thường. Nhiều về số lượng, song đối thoại ở đây thường ngắn, gần với khẩu ngữ, nhiều ẩn ý, và chỉ dễ hiểu khi gắn với ngữ cảnh. Không phải ngẫu nhiên mà người ta đánh giá là nhân vật của Hêminguây "ít lời". Theo Pautôpxki, đây là "loại đối thoại mang tính chất dòng chảy ngầm". Người ta đã cạn không biết bao mực để viết về đối thoại ở Hêminguây. Nó vừa thể hiện phong cách báo chí của Hêminguây, lại giống như một thông điệp về sự cô đơn của con người trong thế giới hiện đại mà Rôbơt Jorđan, dù sao, cũng ít nhiều là một đại diện.

Nếu đối thoại – do tính chất khó giao tiếp một phần giữa người và người – có lúc giống như một lời độc thoại, thì ngược lại, độc thoại ở *Chuông nguyện hồn ai* có lúc, lại giống như một lời đối thoại. Nghịch lí mang lại sức hấp dẫn cho độc thoại ở đây là ở chỗ : là một lời hướng nội, nó vẫn là một sự giải tỏa, hướng ngoại để giải quyết những đấu tranh, dằn vặt, đau đớn của nhân vật. Sau đây là những lời kết thúc được coi như một mẫu mực của độc thoại nội tâm ở *Chuông nguyện hồn ai* :

"Hãy nghĩ tới những người đã ra đi, anh nói. Nghĩ tới họ đang đi qua rừng. Nghĩ tới họ đang đi qua suối. Nghĩ tới họ, trên mình ngựa, trong rừng dày. Nghĩ tới họ đang lên dốc núi (...) Hãy nghĩ đến Môngtana. *Ta chẳng làm nổi*, Nghĩ tới Madrit. *Ta chẳng làm nổi*. Hãy nghĩ tới một cốc nước mát. *Được lắm*. Cứ thế. Như một cốc nước mát. *Mày là thằng nói dối*. Điều đó chẳng có nghĩa gì. Thế thì làm đi...".

Rõ ràng nét độc đáo của nghệ thuật độc thoại nội tâm ở đây không đơn giản chỉ là một tìm tòi thuần túy về kĩ xảo, mà nó được quy định bởi thế giới bên trong của một con người nhập cuộc.

Từ năm 1925, "cả một thế hệ nhà văn và độc giả tìm thấy qua tác phẩm của ông những cảm hứng, hình ảnh có tính chất tượng trưng cho sự sống sót của tính cách giữa cõi hỗn mang" và đồng thời Hêminguây cũng đã "gây nên một cuộc cách mạng trong ngôn ngữ có ảnh hưởng tới nghệ thuật kể chuyện và đối thoại"[2]. Không phải thuộc loại *best-seller*

---

(1) Ivan Kaskin : *Phong cách của Hêminguây (Recherches Internationales)*, số tháng XI – XII năm 1965, tr. 127.

(2) Xculy Bratly và nhiều tác giả : *Truyền thống trong Văn học Mĩ*, Norton and Company, 1962, tr. 1583.

như *Giã từ vũ khí*, *Chuông nguyện hồn ai* lại góp phần thể hiện "sự sống sót của tính cách giữa cõi hỗn mang", tính cách của một con người bơ vơ nhập cuộc.

IV - "ÔNG GIÀ VÀ BIỂN CẢ" - CỐT TRUYỆN VÀ ĐIỂM NHÌN ; HIỆN THỰC VÀ BIỂU TƯỢNG

Nếu xét trên bề mặt, thì *Ông già và biển cả* ít có mối liên hệ chặt chẽ với một số tiểu thuyết trước đó của Hêminguây như *Giã từ vũ khí*, *Chuông nguyện hồn ai*... hoặc một số truyện ngắn như *Năm mươi ngàn đô la*, *Người không thể chiến bại*, *Bọn giết người*... Nhưng nếu xét sâu hơn, thì những nét mới mẻ và độc đáo ở đây vẫn chỉ là sự phát triển một số nét đặc sắc về kiểu người anh hùng, về nghệ thuật kể chuyện vốn đã tiềm tàng từ trước ở tác phẩm của ông. Sau khi viết cuốn tiểu thuyết này ông được giải Nôben vào năm 1954.

Ông già và biển cả là một cuốn truyện độc đáo, trước hết ở tính chất gần như không có cốt truyện của nó. Nếu quan niệm cốt truyện như sự phát triển của những sự kiện biến cố gắn bó với nhân vật trong sự vận động của thời gian (thậm chí có lúc nó đã được định hình trong một kết cấu có tên gọi là kết cấu dramatic gồm năm thành phần như trong một vở kịch truyền thống, rất tiêu biểu ở tiểu thuyết thế kỉ thứ XIX trở về trước) thì quả thật *Ông già và biển cả* đã thể hiện quá trình hủy diệt cốt truyện ở thế kỉ XX một cách rõ rệt hơn *Giã từ vũ khí*. Có lẽ sự khác biệt trong khi xác định thể loại của cuốn truyện này trong ý kiến của các nhà nghiên cứu, khi thì xếp nó ở truyện ngắn, khi thì xếp ở tiểu thuyết một phần là do tính chất loãng cốt truyện ở đây, hơn là vì vấn đề độ dài của văn bản (khoảng 27.000 từ).

Ngay truyện ngắn, cũng có những tác phẩm trong đó cốt truyện khá chặt chẽ, căng thẳng. *Ông già và biển cả* gần giống với thơ nhiều hơn, còn do một nét đặc sắc khác nữa ở nghệ thuật hư cấu nhân vật. Hêminguây ngay từ lúc mới cầm bút, đã chú ý để cho nhân vật hành động, tự nói lên chính mình, trong đó đối thoại cũng là một kiểu hành động. Bởi thế, đã có những tác phẩm nổi tiếng về đối thoại như *Giã từ vũ khí*, *Mặt trời vẫn mọc*, những truyện thuần túy xây dựng trên đối thoại như *Thiên đường đã mất* (lần đầu tiên in năm 1927 dưới cái tên *Những ngọn đồi tựa đàn voi trắng*). Điểm nhìn ở đó đặt từ bên ngoài vào. Ở *Ông già và biển cả*, điểm nhìn được di động vào bên trong, bởi lẽ hành động bên ngoài rất đơn giản, dường như toàn bộ hành động diễn

ra ở bên trong nhân vật. Mỗi khi điểm nhìn đã di động vào bên trong, thì cốt truyện – theo quan niệm truyền thống, dựa trên sự phát triển của tình tiết – rõ ràng là bị giảm nhẹ.

Tất cả bề dày, chiều sâu của nhân vật được gợi lên qua một hình thức ngôn từ của nhân vật đặc biệt phát triển ở cuốn truyện này : đó là độc thoại nội tâm. Những ý nghĩ ở đây cũng hết sức giản dị và giống như một sơ đồ phản ánh tức thời hành động đánh cá. Tuy thế, xen lẫn vào đó, vào những suy nghĩ tưởng chừng như rất đơn giản về cá, về biển, là những chân lí lớn lao mà con người thể nghiệm ở thời đại này : "Không một con người nào phải cô đơn nơi biển cả". Suốt đời suy nghĩ trăn trở về nỗi cô đơn, từ Henry đến Rôbơt Jordan, nay nhân vật trung tâm của Hêminguây đã rút ra kết luận như vậy. Dù không ở chiến trường chống phát xít như Rôbơt Jordan, nhưng vẫn có một mạch ngầm nối liền Xantiagô với người chiến sĩ chống phát xít ấy.

Những quan hệ xã hội ở đây chỉ còn xuất hiện xa xôi và gián tiếp qua những mảnh hồi ức rời rạc, trong độc thoại nội tâm của nhân vật. Trong một cuốn tiểu thuyết, những quan hệ xã hội trước hết có thể xuất hiện qua quan hệ giữa các nhân vật. Ở tác phẩm này, mối liên hệ giữa các nhân vật xuất hiện rất ít, chủ yếu qua ông già Xantiagô và chú bé Manôlin, và cũng chỉ xuất hiện trực tiếp ở đoạn đầu và đoạn cuối mà thôi. Vả chăng, mối liên hệ ấy hoàn toàn không gợi lên cái mà trong chủ nghĩa hiện thực, người ta coi là một hoàn cảnh điển hình : cuộc đấu tranh xã hội. Ngay cả hình ảnh những khách du lịch ở khách sạn Teraxơ xuất hiện ở cuối truyện – qua một vài mảnh đối thoại – cũng không nhằm gợi lên mối quan hệ ấy, mà chỉ gợi lên sự cô đơn của người anh hùng kiểu Hêminguây giữa cảnh đời xa lạ mà thôi.

Hoàn cảnh là một khái niệm vừa có ý nghĩa không gian, vừa có ý nghĩa thời gian. Không gian choán ngập những trang sách này là biển cả và bầu trời, còn lùi ra phía xa xăm, là những ánh sáng của hải cảng La Habana, là những ánh điện thấp thoáng của khách sạn Teraxơ. Ở đây, cũng như nhiều cuốn tiểu thuyết khác của Hêminguây, nhà văn dường như chỉ chớp lấy thời gian hiện tại, thời gian trước mắt, cái "tại đây – bây giờ". Điều đó khiến thời gian sự kiện được giới hạn rất chật hẹp : cả độ dài của gần một trăm trang sách chỉ dành cho một câu chuyện dài ba ngày ba đêm. Và bởi lẽ thời gian ấy tuôn chảy trong dòng tâm tư của một nhân vật nói chuyện với chính mình, nên không những thời gian lịch sử mà cả thời gian lịch biểu cũng bị đẩy lùi ra đằng sau.

Thời gian tương lai, chiều thứ ba của thực tế ở đây xuất hiện một cách hàm ẩn, qua một biểu tượng : chú bé Manôlin. Và khi gán biểu tượng tương lai vào hình ảnh một chú bé dễ thương đến như thế – người bạn thân thiết gần gũi nhất của ông già – Hêminguây đã gửi gắm vào

đó biết bao tinh thần lạc quan ! Nhà văn của "thế hệ vứt đi" không hoàn toàn là một kẻ yếm thế, chán chường : "Một thế hệ qua đi, một thế hệ tiếp đến, và trái đất mãi mãi vững bền" ; không phải ngẫu nhiên mà ông đã đặc biệt yêu mến những câu văn ấy trong Kinh Thánh.

Những lời độc thoại nội tâm của ông già không hoàn toàn biểu hiện một trạng thái cô đơn, khép kín. Đây là một cách đối thoại với chú bé Manôlin đang ở xa, với trời mây, với biển cả, hoặc với những đối tượng "phi nhân" (cá nước, chim trời...) và bởi thế cuộc đối thoại này đã nhân hóa chúng. "Con người bị kết án phải chết và phải sống, nhưng họ có thể tìm thấy nguồn khuây khỏa trong ý nghĩ mà Rôbơt Jordan đã linh cảm thấy và ông già đánh cá biết thể nghiệm đến cùng, khi hiểu được rằng *không có một ai phải cô đơn ngoài biển khơi*. Tiếp nối ý niệm về sự cô đơn không thể tiêu diệt nổi của nhân vật, kết thúc tác phẩm này là suy tưởng về sự liên kết toàn vũ trụ ; nó gắn bó với tất cả mọi vật và mọi người"(1).

Bởi thế, nếu coi ông già là một biểu tượng, thì sự đánh giá ấy có phần đúng. Dù ngôn từ của nhân vật có xen lẫn nhiều thổ ngữ – Hêminguây là một nhà văn biết rất nhiều thứ tiếng và ông đặc biệt yêu tiếng Tây Ban Nha – những tiếng địa phương ở đây vẫn không nhằm cá thể hóa nhân vật, mà nó giống như những lời phù chú, những tiếng hò dô đệm cho động tác của người đang lao động. Tác giả đã vẽ nên hành động của ông già ở những nét đại lược nhất, giống như một sơ đồ về hành động của người Ngư phủ nói chung. Bởi thế, khi mô tả ngoại hình nhân vật, Hêminguây cũng không đẩy tới độ cá thể hóa nhân vật : rất khó giữ lại một gương mặt cụ thể, riêng biệt về "con người này" ở đây. Cách Hêminguây miêu tả lại bàn tay giang thành hình chữ thập thâm bầm nứt nẻ của ông già khiến có những người liên tưởng tới hình ảnh Chúa bị đóng đinh câu rút. Ngay cái tên của ông già cũng không gợi lên sự cá thể hóa, mà giống như một biểu tượng : Xantiagô là ghép âm của hai chữ Thánh Igo (Xant-Igo). Đến lượt mình, tính chất biểu tượng cũng góp phần làm thay đổi màu sắc thời gian ở đây. Nhiều nhà nghiên cứu đã chú ý đến lối mở đầu giống như trong một ngụ ngôn cổ xưa, giống như một huyền thoại : "Ông lão đánh cá chỉ có một mình với chiếc thuyền trên dòng Gơn Xtrim. Vậy là đã tám mươi tư ngày ông đi biển và không đánh được một con cá nào...". Kết thúc tác phẩm, tuy đoạn đối thoại của những du khách ở khách sạn Teraxơ có gợi một không khí dung tục, nhưng những câu kể chuyện cuối cùng lại tái hiện không khí của những câu mở đầu : "Dưới kia, trong lều tranh, ông lão đã ngủ thiếp đi. Ông vẫn ngủ sấp bụng, và chú bé dõi nhìn ông ngủ. Ông lão nằm mơ thấy sư tử".

---

(1) Rơnê Axơlinô : *Hêminguây* (trong *Encyclopedea universalis*, tập 5, 1977, tr. 317).

Có lẽ chính do không khí huyền thoại xuất hiện đầu truyện mà một vài bản dịch ở Việt Nam[1] và ở Pháp có chua thêm mấy chữ "Ngày xửa ngày xưa..." vào câu đầu tiên. Không khí tắm trong màu sắc siêu thời gian.

Tất cả những yếu tố trên góp phần khiến cho hình tượng Xantiagô – dù được gợi lên từ một ông già Cuba – vẫn gần với một biểu tượng. Có điều chắc chắn là cái tên của ông, bàn tay rách nát và động tác của ông dù có gợi lên hình ảnh Chúa bị đóng đinh câu rút, thì Xantiagô vẫn không hẳn là một biểu tượng tôn giáo. "Lòng dũng cảm, ý chí quyết thắng, sự hợp đồng lớn lao với biển, với đất và trời, cá và chim : tác phẩm khích lệ những tình cảm giản dị và thuần khiết ấy, dù có lấy khung cảnh nước ngoài chăng nữa, vẫn mang tính chất Mĩ một cách sâu sắc" (Misen Môhrt). Cao hơn thế, Xantiagô giống như một biểu tượng về cuộc đấu tranh của con người hiện đại trên thế giới này : suốt cuộc đời cực nhọc vẫn đuổi theo một giấc mơ kì vĩ, mà khi ông lão săn được một con cá lớn như trong huyền thoại, kéo được nó vào bến bờ của thực tại, thì những con mắt thờ ơ lãnh đạm chỉ còn nhìn thấy được phần rách nát, xương xẩu của nó. Tuy nhiên, bên cạnh ông, vẫn còn chú bé Manôlin đang nhìn ông mơ giấc mơ sư tử, đang khóc vì bàn tay rách nát của ông... Người ta nhìn thấy qua *Ông già và biển cả* một bản di chúc của con người đã suốt đời lao động sáng tạo và hiểu nỗi đắng cay của con người ở giữa cuộc đời này, là Hêminguây.

V – NHÀ LÍ THUYẾT VỀ "TẢNG BĂNG TRÔI" VÀ NHỮNG ĐỔI MỚI CỦA TIỂU THUYẾT

Hêminguây đã sử dụng một hình ảnh nổi tiếng để nói về phương pháp viết của ông : đó là phương pháp "tảng băng trôi", bẩy phần tám chìm dưới nước, chỉ có một phần nổi lên trên cho mọi người nhìn thấy. Hình ảnh ấy chẳng những đã minh họa cho phong cách Hêminguây, mà nó đã tóm tắt yêu cầu đối với một áng văn chương thật sự có giá trị, đặc biệt đối với độc giả của thế kỉ XX. Ngày nay, ảnh hưởng của một số khuynh hướng nghệ thuật hiện đại (đặc biệt là hội họa và âm nhạc), khuynh hướng trí tuệ cũng như tinh thần dân chủ khiến người đọc không còn thích lối văn chương giáo huấn, sự xuất hiện lộ liễu của tác giả cũng như lối đồng nhất không tỉnh táo giữa tác giả – nhân vật – người đọc. Truyện đòi hỏi một sự đồng sáng tạo tích cực của người đọc. Mỗi người đọc theo những cấp độ khác nhau, sẽ phát hiện những tầng ngầm của "tảng băng

(1) Ở Việt Nam, có 2 bản dịch ở miền Nam trước 1975 và 1 bản dịch ở miền Bắc.

trôi" – tác phẩm văn chương. Hình ảnh này của Hêminguây thật ra đã được một thuật ngữ lí luận gợi lên : đó là "mạch ngầm văn bản".

Dưới vẻ trần trụi, thô sơ, rõ ràng bên ngoài, tác phẩm của ông ẩn giấu những tầng sâu kín, đa nghĩa, đầy ẩn ý và chất thơ. Điều đó trước hết bộc lộ qua ngôn ngữ của tác phẩm. Thoạt nhìn, ngôn từ ở đây thường rất ngắn gọn và đơn giản. Điều này đặc biệt thể hiện qua một loại ngôn từ mà người ta coi là sở trường của ông : đối thoại. Người ta ví lối văn chương đối thoại của Hêminguây với những băng ghi âm hoặc lại có người nói đến lối văn điện tín. Đối thoại rời rạc, khó hiểu ấy không đơn giản chỉ bởi hứng thú của nhà văn, mà thường gắn bó với kiểu nhân vật Hêminguây : họ không trần tình, bộc lộ tâm tư mà thường khi lại giấu kín nó. Ngôn ngữ đối thoại rất khó hiểu đối với người đọc, nhưng vẫn dễ hiểu đối với người trong cuộc. Bởi thế, dù có những truyện thuần túy xây dựng trên đối thoại (như *Thiên đường đã mất*), nhưng do tính chất ngắn gọn, hàm ẩn và cô đọng của nó, những nhân vật của Hêminguây vẫn được coi là "ít nói". Muốn hiểu hết đối thoại của nhân vật Hêminguây, nhiều khi phải đọc cả những im lặng và nhập hẳn vào văn cảnh của họ nữa. Huống chi, nhà văn lại thường ẩn mình, không giải thích bình luận nhiều về nhân vật, nên có những câu đối thoại gần như hoàn toàn thuộc về phần chìm của "tảng băng trôi", một độc giả chỉ đọc trên bề mặt sẽ thấy là vớ vẩn, vô nghĩa. Trong truyện ngắn *Tổ quốc nhắn gì mày*, gã thanh niên phát xít hỏi hai người đã cho hắn đi nhờ xe là phải trả bao nhiêu. Khi họ đáp hờ hững là "không cần", thì hắn hỏi lại "tại sao ?". Người kể chuyện không bình luận gì thêm nhưng nếu phối hợp với những chi tiết của cả truyện, ta thấy một nét tính cách của tên phát xít – dù ở thời kì mới xuất hiện – đã không cởi mở nồng nhiệt giống như những người Italia bình thường và tách biệt với mọi người : y xấc láo và đa nghi.

Trong đối thoại, và nói rộng ra là trong ngôn từ của tác phẩm (kể cả thơ lẫn truyện), Hêminguây hay lặp đi lặp lại một số từ. Lúc mới bước vào nghề, tuy Hêminguây có chịu ảnh hưởng Giectrut Xtên, song ông cũng đã giễu lối lặp từ có phần không nhằm hiệu quả nội dung này trong bài thơ *Tâm hồn Tây Ban Nha* (với lời chú thích "theo kiểu Giectrut Xtên") :

Trong cơn mưa, trong cơn mưa trong cơn mưa trong cơn mưa của Tây Ban Nha.

Chẳng hay mưa có rơi ở Tây Ban Nha ?

(...)

Nền dân chủ.

Nền dân chủ.

Bil nói dả dào nền dân chủ.

Đả đảo nền dân chủ.

Đả

Đả

Đả

Ông bố của Bil chả bao giờ chủ tâm ngồi cùng bàn

với một tên dân chủ

(...)

Trong bài thơ, Hêminguây còn lặp lại một số chữ văng tục, nói bậy v.v... Sau này ông vẫn giữ lại lối lặp từ trong đối thoại và lặp một số chi tiết, hình ảnh nhằm một hiệu quả nhất định về nội dung. Trong *Người không thể chiến bại,* ta thấy Manuyen Gacxia lặp đi lặp lại "Tôi là một tay đấu bò"... Trong truyện ngắn *Chuyện khó xảy ra,* không còn là sự lặp từ nữa, mà là sự điệp đi điệp lại một hình ảnh : điều này khiến cho câu chuyện trần trụi của Hêminguây lại giống như một bài thơ khủng khiếp. Nhân vật chính, Nicôlax tới cánh đồng cỏ khi cuộc tấn công đã xảy ra và hình ảnh những xác người chết bị lộn hết túi quần túi áo. Những thứ vặt vãnh và giấy tờ rơi vãi xung quanh trở đi trở lại tới năm lần trong khoảng hai trang sách : "Túi quần áo họ bị lộn ra ngoài. Ruồi bu kín người, và gần mỗi xác chết hoặc mỗi đống xác chết, giấy má vương vãi". Một đoạn tả cảnh chiếc xe chở vũ khí tan nát rơi vãi cũng kết thúc bằng hình ảnh chiếc súng liên thanh bị móc hết đạn : "... quy lát súng bị cạy mất, các thứ phụ tùng trộn nháo nhào thật kì cục, và khắp nơi, trong đám cỏ, vẫn là giấy tờ vương vãi". Rồi tiếp đến cảnh những cuốn kinh thánh, bưu ảnh chụp đội lính mang súng cối tươi cười như đội bóng trường trung học trước trận đấu cuối niên học, ảnh tuyên truyền chụp bọn địch (ở đây là lính đang làm nhục phụ nữ...). Kết thúc đoạn văn này là sự điệp lại hay nói đúng hơn là sự phát triển – những hình ảnh giống như trong một bài thơ – ác mộng : "Giờ đây các bức ảnh ấy lẫn lộn trong đám bưu ảnh khiêu dâm, những bức ảnh nhỏ do các tay nhiếp ảnh nông thôn chụp các cô gái nông thôn, vài chiếc ảnh trẻ con và những bức thư, những bức thư và những bức thư. Thường xung quanh người chết vẫn có nhiều giấy tờ và cuộc tấn công này chẳng phải là ngoại lệ"... Và ở một đoạn khác : "Áo choàng của họ mở toang và túi bị lộn ra ngoài ; tư thế họ chứng tỏ rõ kiểu cách và sự khéo léo của cuộc tấn công. Nóng nực, khiến tất cả bọn họ trương phồng lên, chẳng hề phân biệt quốc tịch". Tất cả trở đi trở lại như một điệp khúc, có lẽ chính lối điệp từ và hình ảnh này đã khiến cho các truyện ngắn đầy tính chất văn xuôi của Hêminguây giống như những bài thơ. Chỉ có điều là ở bài thơ này, mối ám ảnh về sự khủng khiếp của một cuộc chiến tranh vô nghĩa trở thành một điệp khúc ảm đạm.

Đôi khi, lối điệp hình ảnh ấy không chỉ nằm trong một truyện mà lại tái hiện trong một truyện khác. Ở truyện vừa kể trên, có một hình ảnh điệp đi điệp lại nữa, giống như một mối ám ảnh, đó là hình ảnh "một cái nhà quét vôi màu vàng thấp bé có cây dương liễu bao quanh, một cái chuồng bò. Và ở đó còn có một con kênh nữa"... Ai đã đọc truyện trên, mới hiểu hết được những truyện sau này như *Con sông lớn hai lòng, Bên kia sông và dưới vòm cây lá*. Hình ảnh cánh đồng cháy trụi trong một câu chuyện chỉ tả cảnh câu cá như *Con sông lớn hai lòng,* vì điệp lại hình ảnh đã xuất hiện ở *Chuyện khó xảy ra,* bỗng trở thành một mô típ về chiến tranh. Cũng như vậy, ta chỉ có thể hiểu được vì sao hình ảnh "ngôi nhà quét vôi màu vàng" lại là một kỉ niệm u ám đối với nhân vật chính của *Bên kia sông và dưới vòm cây lá* nếu đã đọc *Chuyện khó xảy ra*. Như vậy, mạch ngầm văn bản của Hêminguây xuyên qua nhiều truyện, và người ta đã có lí khi nói : phải hiểu truyện của ông trong "liên văn bản" với những truyện khác nữa !

Như vậy, xét đến cùng, ở đây không đơn giản là một vấn đề kĩ thuật viết, sự lặp từ hay điệp lại hình ảnh. Điều chủ yếu ở đây là một biện pháp gợi mở tâm lí. Tiềm ẩn bên trong là những mối ám ảnh, căng thẳng của nhân vật kiểu Hêminguây. Thường nhân vật của ông xuất hiện ở thời điểm có một độ căng nhất định, họ mang trong đáy lòng một nỗi niềm đau đáu khôn nguôi. Ngay cả khi đối thoại với người khác, mỗi người vẫn như theo đuổi những ý nghĩ của riêng mình, bởi thế Finkenxten đã nhận xét rằng, đối thoại của nhân vật Hêminguây giống như độc thoại bị ngắt quãng. Độ căng không nổi lên trên bề mặt, nhưng "tấn thảm kịch diễn ra *bên dưới* lời đối thoại" (A. Môroa).

Thế giới ấy là một thế giới đầy đổ vỡ. Vẻ rời rạc bên ngoài của ngôn từ đã có sức biểu cảm bên trong. Trước Iônexcô - nhà viết kịch về một thế giới đổ vỡ của những năm 50, Hêminguây đã thể hiện nội dung ấy bằng chính hình thức của ngôn từ. Mặt khác, ông là người đã kết hợp trong tác phẩm của mình hai yếu tố khó kết hợp với nhau, hai giọng nói đan cài có phần khác lạ, nếu không phải là trái ngược : đó là giọng điệu mỉa mai và tượng trưng. Từ những áng văn xuôi ngắn và các bài thơ ngắn đầu tiên, ta đã thấy xuất hiện giọng điệu mỉa mai. Trên các tác phẩm của ông thường bình dị (*Câu chuyện vô vị, Một cuộc điều tra đơn giản, Giờ thì tôi nằm xuống, Một câu chuyện cực ngắn, Con mèo dưới mưa, Một nữ độc giả viết*...), nhưng khi xuất hiện những tên tác phẩm hơi kêu một chút, thường là khi người đọc gấp câu chuyện lại mới thấy dư vị mỉa mai của nó : *Thiên đường đã mất, Thủ đô thế giới, Người không thể chiến bại, Nhà vô địch, Giã từ vũ khí (Giã từ những cánh tay)*....

Nhờ nghệ thuật mỉa mai, mà dù tác giả vắng bóng trong tác phẩm, chúng ta vẫn thấy tác phẩm có khuynh hướng, bởi mỉa mai chính là một

cách để bộc lộ thái độ đối với hiện tượng được miêu tả một cách kín đáo. Giọng mỉa mai ở tác phẩm của ông ẩn sâu tới mức nếu độc giả chỉ đọc trên bề mặt của chữ nghĩa, không có khả năng liên tưởng, không đọc tác phẩm của ông như một liên văn bản (kể cả những văn bản ngoài đời, không phải của tác giả) sẽ không phát hiện thấy giọng điệu mỉa mai. Phải vài ba năm sau khi tập *Trong thời đại chúng ta* ra đời, người ta mới biết rằng nhan đề của nó ngụ ý mỉa mai (nhại lại lời cầu nguyện "Chúa ban phước lành cho thời đại chúng ta"...). Mỉa mai khi khớp các chi tiết lại : trong *Giã từ vũ khí*, khi Henry đầu óc rối bời bước vào hành lang bệnh viện thăm vợ sắp chết vì đẻ khó, thì các cô nữ y tá í ới gọi nhau đi xem "Một ca mổ để lấy con ra" và họ thú vị vì "Chúng mình đến vừa kịp. May thế !". Ngay cả một nhân vật có tính chất biểu tượng cho những điều mà Hêminguây muốn khẳng định như ông lão Xantiagô (*Ông già và biển cả*) cũng vẫn không thoát khỏi nét mỉa mai : sau ba ngày đêm đấu tranh với biển cả, kết thúc một cuộc đời lao động kì vĩ, cái mà ông già kéo lên bờ, dưới con mắt thờ ơ lạnh nhạt của con người, đó chỉ là một bộ xương cá bị rỉa gần hết. Nét mỉa mai trong văn bản của ông ẩn chìm chính bởi vì nếu không đặt chi tiết trong toàn bộ văn cảnh, thì rất khó nhận thấy. Có khi cả một truyện diễn ra rất bình thường dung dị, đến câu kết thúc, ta mới thấy tính chất mỉa mai. Truyện *Con chim bạch yến* gồm nhiều đoạn đối thoại giữa một người đàn bà Mĩ đứng tuổi và vợ của nhân vật xưng "tôi". Khi người đàn bà Mĩ phát hiện ra hai vợ chồng đồng hành với mình trên tuyến xe lửa cũng là người Mĩ, và bà ta rất hài lòng và câu bà nhắc đi nhắc lại trong đối thoại là : "Đàn ông Mĩ thường là những ông chồng tốt... Chả có người ngoại quốc nào mà đàn bà Mĩ có thể chọn làm chồng như ý được"... Song đến lúc chia tay với bà bạn đồng hành rồi, kết thúc truyện viết : "Hai vợ chồng tôi trở về Pari để mỗi người sống một ngả".

Sáng tạo mới mẻ của Hêminguây trong nghệ thuật mỉa mai chính là ở chỗ nhà văn không chỉ giới hạn nó ở cấp độ từ ngữ, hoặc cao hơn thế là cấp độ đoạn mạch, kết cấu của một văn bản mà sự mỉa mai có lúc đã xuất hiện ở một cấp độ khác, cấp độ liên văn bản, ở nhiều tác phẩm khác nhau đặt cạnh nhau : *Trong thời đại chúng ta* chính là một dẫn chứng độc đáo về điểm này. Mọi người đều nhận thấy kết cấu độc đáo của tập văn xuôi này : nó gồm nhiều đoạn kể chuyện xen kẽ với những "chương" miêu tả hoàn toàn không có liên hệ với nhau, song vẻ không hợp cách trong sự chắp nối ở đây có dụng ý. "Bề ngoài hợp quy củ của cuốn sách ấy mâu thuẫn với tình trạng hỗn mang của thế giới hiện đại vốn là đề tài của tập văn này" (Axolinô). Nói một cách khác, sự mỉa mai ở đây toát ra từ kết cấu của cả một tập gồm nhiều tác phẩm riêng rẽ. Còn trường hợp *Tuyết trên đỉnh Kilimanjarô*, sự mỉa mai dừng ở trường hợp kết cấu độc đáo của một văn bản : ở đây, tình nghĩa giữa một đôi vợ chồng thật "đẹp đôi", hòa hợp được bộc lộ rõ bộ mặt thật qua những độc thoại nội tâm (in bằng chữ ngả hoặc không in ngả) xen lẫn với những đối thoại

giữa cặp vợ chồng Hary và Hêlen. Sự thành thực của những ý nghỉ đang hình thành trong độc thoại nội tâm của Hary trái với tính chất lịch sự giả dối của lời đối thoại ở hầu hết truyện (có lẽ chỉ trừ đoạn đầu, khi Hary không tự kìm chế được, lời đối thoại của anh ta có phần khớp với độc thoại nội tâm).

Như trên đã nói, ở Hêminguây có sự kết hợp của hai loại ngôn ngữ nghệ thuật có phần khó hòa hợp : mỉa mai và tượng trưng. Bởi lẽ, nếu mỉa mai dựa trên sự tách biệt, thì tượng trưng dựa trên sự đồng nhất. Tuy nhiên, hai giọng nói khác nhau ấy đều xuất phát từ dụng ý của nhà văn từng nêu lên : nguyên lí "tảng băng trôi". Mỉa mai là một cách bộc lộ thái độ kín đáo cũng như tượng trưng là cách gợi lên trong độc giả ý nghĩa rộng hơn bản thân hình tượng, là cách mang cho những vật cụ thể một ý nghĩa trừu tượng, khái quát. Ở đây cần nói rõ rằng, Hêminguây không phải nhà văn của chủ nghĩa tượng trưng – nếu hiểu theo nghĩa ông bác bỏ cái bình thường hằng ngày và biến ngôn ngữ thành một thứ kí hiệu huyền bí, biểu đạt trạng thái tâm hồn như những phút giây "rọi sáng", "bừng ngộ". Ngược lại, cái bình thường hằng ngày chiếm một tỉ lệ lớn trong tác phẩm, và cũng là chất lượng của hình tượng : sự dung dị ấy xuất hiện ngay từ lối đặt tên tác phẩm, đến nỗi khi dịch sang tiếng Pháp hoặc đưa lên màn ảnh, người ta đã chuyển tên các tác phẩm ấy để có sức hấp dẫn, câu khách hơn đối với đông đảo công chúng (Ví dụ : *Ông bô tôi* khi dựng phim được đổi tên là *Người đẹp của Pari* ; *Có hay không có* đổi thành *Buôn lậu chốn biển khơi*, *Cuộc hội hè di động* dịch ra tiếng Pháp chuyển thành *Pari là một ngày hội...*). Với Hêminguây, ông sử dụng tượng trưng như một phương tiện nghệ thuật, nhờ đó mà mở rộng vóc dáng của hình tượng, tăng thêm tính chất hàm ẩn của ngôn từ, khơi sâu thêm mạch ngầm văn bản. Nếu quan niệm tượng trưng là "sự lặp lại một số hình ảnh luôn trở đi trở lại đậm nét như những chủ âm, hoặc sự hội tụ của một số dấu hiệu nào đó, tất cả không chút mơ hồ, đều hướng về một hướng có chủ định" (Axơlinô) thì nét nghệ thuật này khá rõ ở một số tác phẩm của ông. Tên một số nhân vật của ông có ý nghĩa tượng trưng. Xantiagô, như trên đã nói, là ghép âm hai chữ Thánh – Igo ; Adam(s) nhân vật trung tâm của nhiều truyện, hóa thân của Hêminguây, mang tên của người đàn ông đầu tiên, do Chúa sáng tạo. Hêminguây sử dụng nghệ thuật tượng trưng có điểm khác với những nhà văn như Etga Pô, Hôtthornơ và Menvilơ, khác với những nhà tượng trưng chủ nghĩa là ở chỗ : hình tượng của ông không phải là những biểu tượng của thế giới bên trong, của những ám ảnh mộng mị mê sảng, mà là một thế giới cụ thể, xuất phát của thể nghiệm cũng như mục đích hướng tới của nó. Người ta đã lưu ý đến trường hợp truyện *Một góc sạch sẽ và sáng sủa*. Vào tay một nhà văn khác, nhất là nhà văn phương Tây, nó sẽ rất dễ sa đà vào những hoảng loạn về suy tưởng triết lí. Song ở đây, người ta thấm

thía một cách cụ thể cái trống rỗng, qua tâm trạng ông già đang tới cuối dốc bên kia của cuộc đời, được nhân bội thêm bằng hình ảnh người bồi quán cà phê bóng đã ngả dài hơn người bạn bồi bàn cùng làm việc với anh ta. Và ta cảm thấy vực thẳm của Hư vô, ở thế giới bên ngoài, mọi vật, cũng như trong nội tâm. Nhà văn đã có lúc phải phản ứng với những người suy luận quá khiên cưỡng về hình tượng của ông. Một biên tập viên của tờ *Tạp chí Pari* đã suy luận rằng, tất cả truyện *Mặt trời vẫn mọc* chỉ là sự miêu tả một cuộc đấu bò tót trong đó những nhân vật như Rôbơt Côn đóng vai bò tót, Maik Camben đóng vai người cầm lao đấu bò, và Jack là con bò bị hoạn trong cuộc đấu (ám chỉ bệnh bất lực của nhân vật này). Hêminguây đã cho rằng : "Có lẽ tay biên tập viên này bị chập mạch ít nhiều..." khi suy luận như thế.

Nguyên lí "tảng băng trôi" đã trở thành một hình ảnh rất đạt để nêu lên yêu cầu đối với sáng tạo nghệ thuật. Nhà nghiên cứu Xô viết Ivan Katakin cho rằng, đây chẳng phải chỉ là nét riêng của phong cách Hêminguây mà đã từ lâu, các tảng băng vẫn trôi trong đại dương của nền văn chương nói chung. Tuy nhiên, cũng như nhiều nghệ sĩ có tài, sáng tạo nghệ thuật của họ đều bắt nguồn từ những yêu cầu thời sự nóng hổi. Phương pháp "tảng băng trôi" của Hêminguây là một phản ứng đối với lối văn chương thịnh hành đương thời, với lối làm văn hoa mĩ và lí tưởng hóa thường xuất hiện khi những thế lực thống trị cần khơi dậy đầu óc hiếu chiến hoặc Sôvanh. Không riêng gì ngôn ngữ, mà từ toàn bộ tác phẩm, toát lên một vẻ đặc biệt được gọi là lối viết rời rạc, nhát gừng (style laconique). Tính chất lắp ghép của kết cấu truyện đôi khi đập vào mắt của người đọc, và cũng khá rõ ở kết cấu câu. Các câu của ông ít khi liên hệ với nhau bởi những liên từ nhân quả (bởi vậy, do đó...). Ông hay dùng liên từ thời gian hơn và nếu làm một phép thử để thay thế, thì có những chỗ đáng dùng liên từ "nhưng", ông lại dùng "và". Thậm chí ông có thể lặp đi lặp lại cảm giác tiếp nối, rời rạc bởi liên từ ấy, hơn là sử dụng quan hệ phụ thuộc. Bởi vậy, dù gọi ông là một "camêra", một máy phát, hay văn điện tín, phóng viên, tất cả đều hàm ý nói về tính chất rời rạc, lắp ráp trong lối viết của ông. Điều chủ yếu là vẻ rời rạc bên ngoài chứa đựng sức biểu cảm bên trong ở đây : đó là cái nền tâm trạng của những nhân vật, của một con người đã từng hiểu sự bất lực của lời lẽ, đã qua lửa đạn, và thấm thía sự hỗn mang của một thế giới đổ vỡ. Ông là người đồng thời của điện ảnh và tắm trong nhạc jazz chứa đầy âm hưởng trái ngược : đằng sau vẻ rộn rã của nhạc jazz, vẫn là âm hưởng sâu lắng và dư vị buồn bã, Hêminguây còn là người của "những xứ sở từng dạy ta vẻ đẹp của những đôi dép to, vải thô và sự duyên dáng của tẩu thuốc" (Jăng Prêvô : Lời giới thiệu *Mặt trời vẫn mọc*)(1).

---

(1) Jăng Prêvô : *Onixt Hêminguây*, in trong *Mặt trời vẫn mọc*, Gallimard (Livre de Poche), 1958, tr.8.

Phương pháp "tảng băng trôi" còn in dấu ấn rõ nét trên những nhân vật theo kiểu Hêminguây.

Nhân vật của ông gần với thị hiếu của độc giả hiện đại và lối viết tiểu thuyết hiện nay ở chỗ, đằng sau nó không có một nhà văn biết hết tất cả, một Đức Chúa phán xử rạch ròi mọi chuyện. Hậu quả của điều đó dễ nhận thấy : nhân vật anh hùng không thể đứng cao hơn hoàn cảnh (như trong tiểu thuyết truyền thống). Họ ít nhiều mù quáng trước những sự kiện ập đến. Manuel là *Người không thể chiến bại*, song trong trận đấu bò, khi ngước gương mặt đầy máu lên khán đài "nhìn thấy bóng tối từ đó vô số vật đang tuôn xuống", cho đến cuối cùng, anh cũng không thể biết được rằng một trong những vật ấy, cái đệm mà khán giả ném xuống đầu anh – đã khiến anh vấp phải và khiến anh chết vì nó. Chính vì vậy, mà người ta gọi người anh hùng của Hêminguây là một kiểu "phản anh hùng".

Cũng do sự chi phối của nguyên lí "tảng băng trôi", độc giả của Hêminguây khi gấp truyện lại rồi, vẫn không thể là "anh chàng biết tuốt". Vì sao Anđôxân trong truyện *Bọn giết người* bị hai thằng mặc áo đen định "giúp bạn một tay" tìm cách giết ? Vì sao đã được hai đứa trẻ báo mà anh không tìm cách trốn thoát ? Đọc xong truyện, ta có thể không hiểu, nhưng một lúc nào đó trong cuộc đời, nếu ta gặp vài tên găngxtơ ở một nơi nào đó, với "luật giang hồ" của chúng, ta có thể hiểu một phần nào. Cũng có khi vì đọc *Nhà vô địch* hoặc *Năm mươi ngàn đô la*, lúc ấy ta mới hiểu truyện kia hơn. Hoặc không phải đọc *Mặt trời vẫn mọc* mà ta biết vì sao Jack bị bệnh bất lực, thậm chí cũng có khi không biết là anh ta mắc bệnh đó. Đọc truyện *Biến dạng*, có lẽ hầu hết không ai hiểu được nỗi tuyệt vọng của nhân vật nam ở trong đó, không hiểu vì sao anh ta lại nói với người bạn gái mà anh đang yêu rằng "tôi sẽ giết chết cô ta", rằng "Sự hư hỏng là một con quỷ mang những nét ghê tởm", không thể hiểu vì sao "một cặp đẹp đôi" đến thế mà chia tay nhau trong tuyệt vọng. Nhưng nếu có khi nào đọc một lời chú thích của một nhà nghiên cứu nào đó, người độc giả trung bình sẽ hiểu được nguyên cớ sâu xa của câu chuyện : chàng thanh niên đang yêu ấy vừa phát hiện ra rằng, người con gái mình đang yêu lại là một người đồng tính luyến ái, không thể nào yêu anh ta được ! Tóm lại, văn cảnh giúp độc giả soi sáng truyện của Hêminguây rất rộng lớn, không phải mấy ai cũng có thể đặt mình vào đó được : ta không hiểu, nhưng khi "đọc" nó trong một liên văn bản với tác phẩm khác hoặc với một cuộc đời thật, ta sẽ hiểu thêm. Lí do khiến có những người đọc thích hay không thích tác phẩm của ông lại chính là ở đó : nếu người đọc thiên về những gì còn ẩn chìm hơn là sáng rõ, thì mới thích đọc một số tác phẩm của Hêminguây. Nhưng điều này lại chính là một khuynh hướng mới của thị hiếu hiện đại. Với thế kỉ XX,

"tiểu thuyết hướng về việc khêu gợi sự thể nghiệm nhiều hơn là miêu tả hoặc bình luận về điều ấy"[1].

Tiểu thuyết của Hêminguây đã thể hiện một số thành tựu của tiểu thuyết Mĩ hiện đại. Qua tác phẩm và nhân vật của ông, người ta nói đến tuổi trẻ của nền văn chương Mĩ. Các nhân vật của ông là hiện thân của một kiểu người Mĩ : "Đột nhiên ta cảm thấy một sức mạnh do tiếp xúc với đất, với thiên nhiên và có đủ tầm cỡ để chống đỡ cái cơ chế nặng nề của xã hội, của công nghiệp, đi xuyên qua châu Âu già nua bằng đá và châu Mĩ bằng sắt...) (Đriơ La Rôselơ). Bởi vậy, dù cho hầu hết các truyện của Hêminguây đều lấy khung cảnh ngoài nước Mĩ, qua đó, ta vẫn thấy xuất hiện hình ảnh một kiểu người Mĩ hiện đại.

Sức hấp dẫn của Hêminguây trong thế kỉ XX, ở thời đại mà có người đã gọi là "thời đại hồ nghi" này, chính là do những nguyên nhân trên. Văn chương ông mang lứa tuổi của nền văn học Mĩ, nhưng cũng đại diện cho một chặng phát triển của tiểu thuyết hiện đại nói chung. Một cuốn tiểu thuyết không hẳn là được chấp nhận rộng rãi lắm ở châu Âu như cuốn *Chuông nguyện hồn ai*, chỉ tới năm 1941, đã vượt qua số lượng phát hành một triệu bản. Chỉ kể riêng một năm 1957, tới hai tác phẩm của ông được dựng phim : *Mặt trời vẫn mọc*, và *Giã từ vũ khí* (quay lần thứ hai).

"Viết một áng văn xuôi đơn giản, trung thực về con người". Điều đó, Hêminguây đã thực hiện cho đến khi cây bút đã quá nặng đối với sức mình, đó cũng chính là lúc nhà văn quyết định chấm dứt cuộc đời. Và Hêminguây đã vượt ra ngoài ý định viết về một "thế hệ vứt đi". Cho tới nay, ông vẫn thuộc về "một thế hệ đang tiếp đến".

---

(1) Nhiều tác giả : *Lịch sử phát triển văn hoá và khoa học của nhân loại*, tập II, Latông, Pari, 1966, tr.1159.



ANBE CAMUY

(1913 - 1960)

CHƯƠNG NĂM

ANBE CAMUY

(Albert Camus, 1913 - 1960)

I - MỘT CUỘC ĐỜI SÓNG GIÓ

Anbe Camuy sinh ngày 7.II.1913 tại Mônđôvi, một tỉnh nhỏ thuộc vùng Côngxtăngtin xứ Angiêri lúc đó thuộc Pháp. Cha ông là người Pháp làm công nhân nông nghiệp ở một đồn điền, đi nghĩa vụ quân dịch trong Đại chiến I và chết tại trận La Macnơ, một năm sau khi Camuy ra đời. Mẹ ông là người Tây Ban Nha không biết đọc biết viết, nuôi dạy hai anh em Camuy lớn lên ở một khu phố nghèo của thủ đô Angiê.

Cảnh nhà mẹ con Camuy lúc bấy giờ thật vô cùng quẫn bách. Học xong tiểu học, nhờ sự giúp đỡ của một thầy giáo, Camuy mới được cấp học bổng để học tiếp bậc trung học ở Angiê từ 1923 đến 1930. Năm 13 tuổi, Camuy đã say mê đọc Git, Môngteclăng và Manrô, nhất là nhà văn Manrô đã sớm ảnh hưởng nhiều đến Camuy.

Năm 1930, ông chớm mắc bệnh lao. Ông cố gắng học xong ban triết trường Đại học Angiê. Năm 1932, giáo sư Jăng Grơniê đã quan tâm hướng dẫn Camuy nghiên cứu triết học. Vì lo bệnh tình nặng thêm nên ông đành thôi học. Ông làm nhiều nghề lặt vặt để kiếm sống. Camuy bắt đầu hoạt động chính trị từ năm 1933 khi ông gia nhập đảng chống phát xít do Hăngri Bacbuyx và Rômanh Rôlăng thành lập. Năm 1934, ông vào Đảng Cộng sản Pháp. Cũng vào năm 1934, ông cưới vợ và gần hai năm sau thì li dị. Vào thời kì này, Camuy bắt đầu hướng về sân khấu và thành lập một đoàn kịch lấy tên là *Sân khấu lao động*, rồi sau đó đổi thành *Sân khấu của Hội đoàn*. Ông dựng một số vở kịch phỏng theo kịch của Manrô, Esin, Đôxtôiepxki, Fôcknơ.

Tác phẩm đầu tiên của ông là tập tùy bút *Bề trái và bề mặt* (L'Envers et l'Endroit) viết năm 1935 được giới văn học Pháp lưu ý. Năm 1936, ông cùng các bạn viết chung vở kịch *Nổi loạn ở vùng Axtuyri* (Révolte dans les Asturics). Vở kịch thể hiện cuộc đấu tranh của công nhân vùng mỏ Ôviedô, động chạm đến chính quyền nên bị cấm trình diễn. Năm 1935, chính khách Pháp Pie Lavan, sau chuyến sang thăm Liên Xô, nói về việc thay đổi chính sách đối với các nước Arập. Đảng Cộng sản Pháp chủ trương thành lập Mặt trận nhân dân chống phát xít. Camuy không tán thành sách lược của Đảng đối với chính phủ thời đó. Ông cho rằng, Đảng không quan tâm đúng mức giải quyết những bất công ở các thuộc địa của Pháp, nên ông đã ra khỏi Đảng. Có nhà phê bình nhận định rằng, việc ông li khai với Đảng đã mở đầu cho sự "tự sát triết học" đối với nhà văn. Sau này, người ta thấy rất rõ trong sáng tác của Camuy.

Camuy theo học nhiều chuyên đề triết học. Năm 1936, ông trình bày luận văn bàn về những tương quan giữa trào lưu tư tưởng Hi Lạp và trào lưu tư tưởng bắt nguồn từ Thiên chúa giáo trên cơ sở phân tích các tác phẩm của triết gia Flôtin và Thánh Ôguytxtanh. Sau khi đậu bằng cử nhân triết học, ông tiếp tục đọc Êpictet, Paxcan, Kiêckơgơ, Pruxt. Năm 1937, vì tình trạng sức khỏe sa sút, ông không dự được kì thi thạc sĩ triết học. Năm1938, Camuy cộng tác với báo *Người Cộng hòa Angiê* do Paxcan Pia chủ trương. Cùng năm đó, ông viết vở kịch *Caliguyla* khi chủ nghĩa phát xít đang bành trướng ở châu Âu và Hitle đe dọa phát động chiến tranh. Năm 1939, ông thường trao đổi thư từ với nhà văn Manrô. Ông viết một loạt bài phóng sự về đời sống cực khổ của người lao động ở miền Kabili và bị viên toàn quyền Pháp ở Angiêri cảnh cáo.

Đại chiến II bùng nổ, Camuy ghi tên nhập ngũ, nhưng không được chấp nhận vì sức yếu. Năm 1940, ông cưới vợ lần thứ hai. Ở Angiêri, ông bị chính quyền thực dân theo dõi nên quyết định trở về nước Pháp và được Paxcan giới thiệu cho làm việc ở tòa soạn báo *Pari buổi chiều*. Tháng V.1940, ông viết xong *Người xa lạ* (L'Étranger). Vài tuần sau, ông rời tòa soạn báo và về ở Clecmông. Tháng IX.1940, ông bắt đầu viết *Huyền thoại Xiziphơ* (Le mythe de Sisyphe), đến tháng II.1941 thì xong. Ông đến ở thành phố Liông ba tháng ; sau đó trở lại thành phố Ôrăng của Angiêri. Camuy tiếp tục đọc Lep Tônxtôi, Anfrê đơ Vinhi và dựng tác phẩm *Dịch hạch* (La peste). Nhà văn đã lấy Angiêri làm bối cảnh cho những tác phẩm của mình trong thời kì này. Angiêri bị Pháp chinh phục năm 1936 và chia làm ba tỉnh. Dân cư thiểu số là người Âu và đa số là người Arập. Mối liên hệ giữa Camuy với những người Hồi giáo nói tiếng A rập hẳn là đã có tác dụng đến việc nhà văn đề cập các chủ đề người xa lạ và cái phi lí trong tác phẩm. Sự nghèo khổ và xa cách quê hương đã làm cho văn hóa Pháp càng hấp dẫn đối với Camuy. Hệ thống giáo

dục hoàn chỉnh của Pháp đã giúp Camuy có vốn tri thức vững vàng cũng như đã hình thành tư tưởng nhân bản trong ông.

Phát xít Đức xâm lược nước Pháp, chính phủ Pêtanh đầu hàng. Camuy trở về Tổ quốc lần thứ hai và tham gia tổ chức *Chiến đấu*, một trong nhiều tổ chức của phong trào kháng chiến. Ông cùng nhiều nhà văn, nhà báo yêu nước hoạt động bí mật ở vùng bị chiếm đóng chống bọn xâm lược và chính quyền hợp tác với chúng. Tháng I.1943, ông đi nghỉ ở vùng cao nước Pháp và sau đó đến hoạt động ở vùng giải phóng Liông, Xanh–Êchiên một thời gian. Ngày 21.VIII. 1944, báo *Chiến đấu* công khai ra mắt độc giả. Camuy vừa làm chủ bút, vừa viết xã luận cho tờ báo từ năm 1944 đến 1947.

Sau ngày kháng chiến thắng lợi, cuối năm 1945, vở kịch *Caliguyla* được trình diễn. Camuy hoạt động ủng hộ phong trào giải phóng dân tộc ở các thuộc địa. Ông là một trong số nhiều nhà văn Pháp kí tên vào bản kiến nghị đòi chính quyền Hi Lạp xóa bỏ án tử hình các chiến sĩ cộng sản nước này. Qua báo *Chiến đấu*, ông viết nhiều bài chính luận tố cáo nhà cầm quyền Pháp đàn áp dã man cuộc nổi dậy của nhân dân đảo Mađagaxca và chống chiến tranh xâm lược của Pháp ở Angiêri. Tháng VI.1947, ông cho ra đời tác phẩm *Dịch hạch*. Cuối năm 1948, vở kịch *Vây hãm* (L'État de siège) và tháng XII.1949 , vở kịch *Những bậc chính nhân* (Les Justes) ra mắt khán giả.

Sau khi ra khỏi Đảng Cộng sản Pháp, ông dần dần chuyển hướng sang một con đường khác. Ông công kích Liên Xô, chống chủ nghĩa cộng sản một cách quyết liệt. Những tháng đầu tiên sau ngày giải phóng, báo *Chiến đấu* của Camuy đặt vấn đề cách mạng xã hội, nhưng ý nghĩa của cuộc cách mạng đó lại không được xác định rõ ràng. "Nếu ngày mai nhân dân Pháp được tự do nói lên ý kiến của mình bác bỏ đường lối chính trị kháng chiến, thì đường lối đó sẽ nhượng bộ..."(1). Về vấn đề công lí cách mạng, báo *Chiến đấu* trong thời gian kháng chiến cũng đã có lúc đồng quan điểm với những người cộng sản. Ngày 11.IX.1944 Camuy viết : "Đất nước này không cần một Talâyrăng mà cần một Xanh Juyt". Ngày 7.X.1944, Camuy viết : "Nếu chúng ta không đồng ý với triết học và đạo đức thực tiễn của chủ nghĩa cộng sản, thì chúng ta vẫn kiên quyết từ chối chủ nghĩa chống cộng chính trị, bởi vì chúng ta biết rõ những ý tưởng và mục tiêu của họ còn chưa bộc lộ ra". Thế mà đến tháng XI. 1946, Camuy công bố trên báo *Chiến đấu* một loạt bài dưới nhan đề *Chẳng là nạn nhân, chẳng là đao phủ* (Ni victimes, ni bourreaux) mà chủ đề là chống bạo lực, chống cộng sản. Từ năm 1952, khi Jăng Pôn Xactơrơ tỏ cảm tình với chủ nghĩa xã hội và Đảng Cộng sản qua những

---

(1) Báo *Chiến đấu* ngày 18.X.1944.

bài báo đăng trên tạp chí *Thời mới* (Temps modernes) thì ông tuyệt giao với người bạn cũ này. Những quan niệm của Camuy về nổi loạn bị những người mác xít lên án, và Xactơrơ cũng không đồng tình nên đã tranh luận gay gắt với ông.

Từ năm 1950, bệnh lao tái phát, nhưng Camuy vẫn tiếp tục sáng tác. Tác phẩm *Con người nổi loạn* (L'homme révolté) được xuất bản tháng X.1951. Trước những sự kiện khủng hoảng mùa thu năm 1956 – vấn đề kênh đào Xuyê và vụ nổi loạn ở Hunggari – Camuy đã bộc lộ lập trường của một người Pháp đứng về phía cực hữu.

Từ những năm 1950, Camuy thường nói về tự do, công lí, bạo lực, khởi loạn với những khái niệm trừu tượng nhằm nêu lên những nguyên lí có tính chất phổ biến theo chủ quan của ông. Tháng V.1956, ông xuất bản tiểu thuyết *Sụp đổ* (La chute). Trong mùa hè năm đó, ông dựng vở kịch *Kinh cầu nguyện cho một nữ tu sĩ* (Requiem pour une nonne) phóng tác theo Fôcknơ. Tháng III. 1957, tập truyện *Lưu đày và Vương quốc* (L'Exil et le Royaume) ra đời. Hai tháng sau là tập tiểu luận *Suy nghĩ về án tử hình* (Réflexions sur la peine capitale), trong đó Camuy trình bày quan điểm của mình và nhà văn Kơxtlơ(1) yêu cầu các chính phủ trên thế giới bãi bỏ án tử hình. Ông cho công diễn tại nhà hát Fextivan ở Angiê vở kịch *Hiệp sĩ Ônmêđô* (Le chevalier d'Olmedo) phóng tác theo tác phẩm của nhà viết kịch Tây Ban Nha thời Phục hưng Lôp đơ Vêga và vở *Caliguyla.*

Ngày 10.XII.1957, ông được tặng giải Nôben về văn chương, biểu dương toàn bộ tác phẩm của ông "đã đưa ra ánh sáng những vấn đề đặt ra trước ý thức của nhân loại ngày nay". Theo truyền thống, sau bữa tiệc kết thúc lễ trao tặng các giải thưởng Nôben tại tòa đô thành thủ đô Xtôckhôm, ông đã đọc bài diễn văn ngày 10.XII.1957, sau này được công bố lấy nhan đề là *Diễn văn tại Thụy Điển.* Đến ngày 14.XII.1957, tại giảng đường Viện đại học Upxan của Thụy Điển, ông đọc một bài diễn văn dài với nhan đề : *Nghệ sĩ với thời đại của mình.* Hai bài diễn văn đó đã nêu rõ quan điểm của Camuy về nghệ thuật và sứ mệnh của nghệ sĩ ngày nay. Năm 1959, ông cho trình diễn một vở kịch phóng tác theo tác phẩm *Những kẻ bị ma ám* (Les possédés) của Đôxtôiepxki và chuẩn bị viết một cuốn truyện mới nhan đề là *Con người đầu tiên* (Le Premier homme).

Camuy bị thương nặng do một tai nạn ô tô ở Yonnơ và qua đời ngày 4.I.1960. Camuy đã trải qua một cuộc sống đầy khó khăn bất trắc, có khi ông vượt qua được, nhưng có khi ông cũng đành chịu khuất phục.

---

(1) A.Koesler : nhà văn Hunggari, quốc tịch Anh, tác giả nhiều tác phẩm phê phán Xtalin như *Bóng tối giữa trưa, Người chính ủy.*

Ông đã từng tâm sự : "Cùng với những người lứa tuổi như tôi, tôi lớn lên theo tiếng trống của chiến tranh thứ nhất và lịch sử của chúng ta là cả một chuỗi dài những tàn sát, bất công và bạo lực". Sống ở một thời đại có nhiều biến cố phức tạp, trong những thời kì khủng hoảng của một nước tư bản phát triển, Camuy thường dao động và thay đổi lập trường chính trị, bộc lộ mâu thuẫn thế giới quan phức tạp của ông. Trong vòng hai mươi năm sau Đại chiến II, Camuy và Xactơrơ là "hai người thầy tư tưởng" của nhiều thanh niên Pháp. Họ là những nhà triết học và là những nhà văn của một lớp người vừa bàng hoàng ra khỏi cơn bão táp chiến tranh phát xít, mất lòng tin vào con người, khát vọng ảo tưởng về tự do đích thực. Trong tiểu luận *Camuy* (Camus)(1), nhà văn Anh Cônô Cơruyzơ O'Brien viết : "Sự song đề cơ bản của Camuy là sự song đề của tất cả những người trí thức của những nước tiên tiến trong mối quan hệ với những nước nghèo, nhưng điều khác biệt là Camuy đã cảm nhận sự song đề đó một cách dữ dội, và ông đã đương đầu với những quan hệ đó khi lựa chọn... Có những yếu tố đã đẩy người trí thức đi đến sự "sa đoạ" của Camuy. Người ta có thể luôn nghĩ rằng đó là một sự sa đọa, một bi kịch cá nhân lớn lao, và một sự thất bại cho một thế hệ : một sự thất bại còn dứt khoát hơn khi nó chưa được thừa nhận".

II - TRIẾT LUẬN VỀ CÁI PHI LÍ

Camuy và nhiều nhà văn hiện sinh khác ở Pháp đã thể hiện nỗi lo âu, sự sợ hãi của thân phận con người trước bao nhiêu biến động và tai ương trong nửa đầu thế kỉ XX ở phương Tây. Trong ba giai đoạn sáng tác của Camuy, triết luận về cái phi lí, là chủ đề tập trung của giai đoạn sáng tác thứ hai từ năm 1940 đến năm 1950. Trong số các nhà văn Pháp nổi hẳn lên giữa và sau Đại chiến II, Camuy với nhiều tác phẩm xuất hiện đều đặn đã gây những luồng dư luận bàn tán khen chê trái ngược nhau ở nước Pháp và châu Âu. Trong số những nhà văn thuộc các khuynh hướng khác nhau của chủ nghĩa hiện sinh, Camuy không phải là một nhà triết học, nhưng lại xây dựng một lí thuyết độc đáo, lí thuyết hiện sinh phi lí. Ông không bàn đến những vấn đề siêu hình phức tạp như thực tế và hư vô, tồn tại và bản thể v.v... mà chỉ nói về ý nghĩa của "hiện sinh" và "thân phận con người". Ông muốn đi theo phương hướng của nhà triết học hiện sinh Đan Mạch Kiêckơgơ, nhưng chủ yếu bằng những tác phẩm

---

(1) Conor Cruise O'Brien : *Camus*, Seghers, Paris, 1970.

văn chương theo mẫu của Ăngđrê Manrô[1] và Ăngđrê Git[2] mà ông đã say mê nghiền ngẫm. Với nhiều hình tượng kịch và tiểu thuyết sống động, mới mẻ, Camuy muốn làm nổi bật một đường dây lí luận về cuộc đời, một thứ triết học về nhân sinh tìm nẻo xuyên thấm vào con người thời đại ngày nay.

Tiếp thu triết học của Becxông đề cao cái tôi bề sâu và thâm nhập thế giới tâm linh bằng trực giác, học tập tinh thần "thờ phụng cái tôi" của nhiều nhà văn đương thời, Camuy đi đến một luận đề nổi tiếng về cái phi lí. Tuy đề cao trực giác nhưng Camuy không hoàn toàn phủ nhận lí tính. Nhờ lí tính mà Camuy nhận ra thế giới, cuộc đời là phi lí. Cái phi lí ấy đâu phải là lời mời gọi đi vào chủ nghĩa hư vô, mà phải là lời mời gọi đi tới việc can đảm nhận lãnh trách nhiệm ở đời. Cuộc đời đã phi lí thì con người phải tìm cách chiến thắng nó bằng cách sống hết mình trong sự thụ cảm cái phi lí ấy, bằng cách sống mà không cần hi vọng, hành động mà không cần định rõ động cơ và lường trước hậu quả. Con người cần thể hiện niềm kiêu hãnh và sự quảng đại của mình. Cái phi lí diễn ra giữa bao nhiêu sự việc vây bủa con người, cái phi lí lộ nguyên hình qua sự xung đột giữa cái dơ dáy của cuộc sống và sự mong muốn trong sạch bắt nguồn từ tuổi ấu thơ. Cần can đảm sẵn sàng gợi ra mọi nỗi cùng cực xấu xa của đời sống, nhưng lại nên khước từ mọi hi vọng bởi vì hi vọng chỉ là một ảo ảnh quá dễ dãi như lời một nhân vật của Xactơrơ : "Hi vọng làm nhức nhối".

Thế nhưng ở bên kia điều ảo ảnh, ở bên kia sự tuyệt vọng, vẫn ngự trị cái ý chí sinh tồn một sự cao quý nào đó của con người. Theo Camuy, "nếu không có Chúa, nếu linh hồn người ta không phải là bất diệt thì con người muốn làm gì cứ tha hồ làm" *(Huyền thoại Xiziphơ).* Triết luận về thân phận con người, Camuy viết : "Chính ở trong thế giới này mà tôi đáp lại cái phi lí bằng sự nổi loạn của tôi, tự do của tôi và sự say mê của tôi. Chỉ bằng hoạt động của lương tâm, mà tôi biến đổi cái gì đó mời mọc đến cái chết thành quy tắc sống, và tôi khước từ sự tự vẫn". Camuy xem vấn đề này khơi dậy sự huyền nhiệm của định mệnh, khơi dậy phần vĩnh cửu trong thân phận con người. Vấn đề này liên quan với thực tại là từ năm 1942, Camuy đề xướng một sự phản kháng dữ dội và nêu lên cho cá nhân một cách sống sung mãn, đối đầu với cái phi lí của cuộc đời. Rồi từ năm 1945, giống như một số nhà văn hiện sinh khác cũng bị ảnh hưởng thời cuộc, ông đòi hỏi hành động thích hợp của nhà văn giữa phố phường và cuộc sống, bổn phận làm một chiến sĩ đấu tranh, làm chứng nhân hay sống với đầy đủ lương tâm con người. Theo quan niệm của

(1) André Malraux (1901 – 1976) : nhà văn và nhà chính trị Pháp.

(2) André Gide (1869 – 1951) : nhà văn Pháp được giải Nôben năm 1947.

Camuy, sự nổi loạn có ý nghĩa chống lại thế giới phi lí, là sự nổi loạn của cá nhân có tính chất siêu hình và vô nguyên tắc, là sự thách thức cái phi lí của đời người. Tự do có nghĩa là "tôi chỉ là tôi", "tôi là đối tượng của tôi", không chấp nhận cái gì sẵn có, không chấp nhận một lí thuyết, một đường lối giải thích nào, không đặt ra để làm tiền đề một vị Thượng đế, một lí lẽ phổ quát nào cả.

Lí thuyết hiện sinh phi lí của Camuy chứa chất đầy mâu thuẫn. Có thể có một số mặt nào đó ít nhiều tích cực với ý nghĩa phê phán sự sa đọa và những bế tắc, sự tàn bạo và những bất công của xã hội tư bản, nhưng nhìn tổng quát nhiều tác phẩm của ông thể hiện một lí thuyết hàm hồ, ngụy biện, phản ánh tâm trạng của một thế hệ khắc khoải trước định mệnh, đi tìm kiếm trong những cơn sóng gió của lịch sử một ảo ảnh tự do đích thực, khi họ bị dồn tới chân tường, đối diện với sự tra tấn hay chết chóc. Tâm trạng đó dường như sinh sôi thêm sau những đổ nát, những tai hoạ của chiến tranh với một lớp người chen chúc trong những quán cà phê kín mít dọc các đại lộ Pari. Và có thời Misen Muarơ trong cuốn *Mặc phỉ báng* (Malgré blasphème) đã lên tiếng kết án họ là một "lũ vô xã hội, lũ bệnh hoạn, lũ thất chí"[1]. Văn học đặt cơ sở trên sự phi lí của đời người, trên sự bi thảm của hành động và ý nghĩa đời sống chắc chắn không có tương lai. Triết luận về cái phi lí của thân phận con người dần dần bị sóng gió lịch sử xua tan. Thiên hạ sẽ dần dần bớt lưu tâm đến những khắc khoải siêu hình, và cho dù còn đơn độc trước vấn đề trách nhiệm, con người phải tìm cách giải quyết tích cực hơn.

III - CHUYỂN BIẾN QUA BA GIAI ĐOẠN SÁNG TÁC

Tính chất bi quan, khước từ mọi hi vọng toát ra từ triết luận về cái phi lí của Anbe Camuy. Tuy nhiên triết luận ấy không bao trùm toàn bộ sự nghiệp sáng tác có thể chia ra làm ba giai đoạn của ông. Qua các giai đoạn sáng tác, tác phẩm của ông từ tiểu luận, tiểu thuyết đến kịch và truyện ngắn đã phản ánh những mâu thuẫn tư tưởng phức tạp, sự chuyển biến tư tưởng liên tục của Camuy. Đồng thời một số tác phẩm nổi tiếng của ông đã thể hiện rõ tư tưởng hiện sinh phi lí từ thời tìm đường đầu tiên cho đến khi nhận thức chín muồi.

(1) Michel Mourre : *Malgré blasphème*, Julliard, Paris, 1951.

1. KHÁT VỌNG VỀ SỰ HÒA HỢP VỚI THẾ GIỚI TRONG NHỮNG TIỂU LUẬN ĐẦU TIÊN (1936 - 1939)

Giao cảm (Noces) gồm 4 tiểu luận viết vào những năm 1936 - 1937.

Giao cảm ở Tipaxa (Noces à Tipaxa) gợi lại "một ngày giao cảm giữa lòng người và tạo vật". Trên bờ biển Tipaxa, trong mùi hương hoa dại của mùa hè xứ Angiêri, một chàng trai sung sức như thuộc "dòng dõi của biển cả, của mặt trời" ca ngợi niềm vui được sống trong cảnh đẹp bao la của đất trời. Chàng kiêu hãnh khi biết mình có thể yêu thương với một tình yêu không giới hạn.

Gió ở Djemila (Le vent à Djemila) : Vào một buổi chiều tà, gió thổi miên man trên thành phố điêu tàn. Tác giả cảm nhận điều ghê rợn của sự tuyệt vọng và cái chết đang đến gần. Nhưng tác giả không hoảng loạn mà cố giữ sự sáng suốt đến cùng.

Mùa hè ở Angiê (L'été à Alger) : Tác giả nói về tâm lí của dân chúng một thành phố không có quá khứ, không biết ý niệm về điều thiện là gì. Nhưng dân chúng lại có một căn bản đạo đức giúp họ tìm được lối sống phù hợp với cái đẹp vốn có của họ.

Sa mạc (Le désert) : Tác giả bắt đầu nhận ra chân lí về mối tương quan giữa hiện tượng cuộc sống và hiện tượng thời gian. Trong thế giới này, cái đẹp cũng chỉ là một thực thể bị ràng buộc trong điều kiện của cái chết. Con người ý thức được rằng, trong mỗi khoảnh khắc của cuộc đời mình đang sống thì cùng lúc cũng đang đi dần đến cái chết. Niềm an ủi cuối cùng của con người là, trên mặt đất này, hạnh phúc của con người vẫn có thể nảy sinh từ chỗ không còn hi vọng.

Những trang giao cảm ghi lại những suy tư và khát vọng buổi đầu của tác giả về sự hòa hợp giữa con người và tạo vật. Tác giả cũng bắt đầu bộc lộ những mâu thuẫn của mình khi suy tư về cuộc sống. Mâu thuẫn làm cho tác giả nhận ra điều phi lí là khát vọng hạnh phúc, tình yêu cái đẹp của con người lại vấp phải sự giới hạn của đời sống. Nhưng con người vẫn ham sống khi đang đi dần đến cái chết.

Mùa hè (L'été) gồm tám tiểu luận tiếp tục chủ đề của *Giao cảm* - *Con quỷ hung dữ, hay sự dừng lại ở Ôrăng* (Le minotaure ou la halte à Oran, 1939) ; *Những cây hạnh* (Les amandiers, 1940) ; *Prômêtê dưới địa ngục* (Prométhée aux enfers, 1946) ; *Hướng dẫn nhỏ cho những thành phố không quá khứ* (Petit guide pour les villes sans passé, 1947) ; *Sự lưu đày của Hêlen* (L'Exil d' Hélène, 1948) ; *Điều bí ẩn* (L'Enigme, 1950) ; *Trở lại Tipaxa* (Retour à Tipasa, 1952) ; *Biển gần nhất* (La mer au plus près, 1953).

Những trang mùa hè ca ngợi tình yêu thiên nhiên, tình yêu vẻ đẹp muôn màu của thế gian và sự đam mê hạnh phúc của con người. Có tiểu

luận viết trong giai đoạn sáng tác sau nêu lên những ưu tư khi tác giả nhận ra cái phi lí của cuộc sống mà vẫn tìm thấy cái ý vị của cuộc sống.

Bề trái và bề mặt (L'Envers et l'Endroit) viết năm 1937 gồm 5 tiểu luận :

Sự khôi hài (L'Ironie) luận về ba cái chết : của người chồng bỏ mặc vợ mình, của người vợ cô đơn, của ông già lẩm cẩm. Cả ba cùng chết nhưng mỗi người chết một cách khác nhau. Ba định mệnh có vẻ giống nhau ở bề ngoài nhưng khác nhau ở đời sống bên trong. Chung cuộc là những cái chết vô nghĩa và tất cả đã chịu đựng sự cay nghiệt của cuộc đời.

Giữa Vâng và Không (Entre Oui et Non) : Một chàng trai nhìn lại cuộc đời của mẹ mình, người mẹ đã trải qua sự nghèo khổ và cũng đã hưởng sự giàu sang. Bao nhiêu tháng năm im lặng trong cuộc đời của mẹ ! Chàng nghĩ rằng, mình chưa kịp khám phá những bí mật cuộc sống âm thầm của mẹ thì mẹ đã qua đời. Chỉ còn lại cho chàng hình ảnh một số phận thảm thương.

Cái chết trong tâm hồn (La mort dans l'âme) : Tác giả ghi lại kỉ niệm của một chuyến du lịch sang Praha, nước Tiệp Khắc. Bao nhiêu khắc khoải lo âu khi đơn độc ở một nơi không phải quê hương mình. Chỉ còn mình đối diện với chính mình, những thành kiến và thói quen. Sự thiếu thốn mọi thứ làm cho con người khước từ những gì tươi đẹp của thế giới. Chỉ còn là nỗi tuyệt vọng của con người đem đặt bên cạnh sự thờ ơ của hình ảnh nước Italia và vẻ đẹp của mọi vật trong vũ trụ.

Tình yêu cuộc sống (Amour de vivre) : Tác giả luận về sự say mê thầm lặng đối với cái gì sắp vượt khỏi tầm tay, là nỗi cay đắng ẩn sau một bộ mặt vui vẻ. Du khách ngắm một hình ảnh và sau một thoáng, thấy lại những giai đoạn nối tiếp của đời mình. Ở một nơi xa lạ, du khách ngoi lên trên bề mặt của cuộc sống sâu lắng và nhờ đó mà trả lại cho "mỗi người, mỗi vật, cái giá trị siêu phàm của mỗi người, mỗi vật".

Bề trái và bề mặt (L'Envers et L'Endroit) : Một thiếu phụ mua một phần đất để xây hầm mộ. Nàng khắc tên mình trên tấm bia và chủ nhật nào cũng đến đó để chứng kiến sự gặp mặt của chính mình và cái chết. Một người đàn ông nhìn những tia nắng chiếu trên màn cửa sổ của phòng ở và nhận ra là mình đang sống. Cả hai cùng đang nhìn thấy một sự thật trên đời, đó là cái chết.

Tập tiểu luận này bộc lộ nỗi lo âu, sự mất lòng tin vào cuộc sống, vẽ ra hình ảnh con người vĩnh viễn phải chịu đựng nỗi cô đơn và cái chết. Tác giả đang mò mẫm tìm đường vào một thứ "tư duy hoang dại" như lời của nhà văn Clôđơ Lêvi Xtrauxơ, một thứ "triết lí chủ thể" riêng của Camuy trong dòng hiện sinh.

2. CHỦ ĐỀ CÁI PHI LÍ TỪ "HUYỀN THOẠI XIZIPHƠ" ĐẾN "DỊCH HẠCH" (1940 - 1947) :

Bước sang giai đoạn sáng tác này, khát vọng về sự hòa hợp giữa con người và thế giới đã đổ vỡ, nhường chỗ cho triết luận về cái phi lí của đời người, qua nhiều tác phẩm nổi tiếng của ông.

Huyền thoại Xiziphơ (1942) : Camuy kể lại chuyện trong thần thoại Hi Lạp về nhân vật Xiziphơ phạm tội tố cáo thượng thần Zơx, nên bị trừng phạt. Dưới âm phủ, Xiziphơ chịu hình phạt phải đẩy một hòn đá nặng từ chân núi lên đỉnh núi. Khi sắp tới nơi thì Xiziphơ đuối sức và hòn đá lăn tuột xuống chân núi. Xiziphơ phải chạy theo và tiếp tục đẩy hòn đá lên, rồi hòn đá lại lăn xuống. Xiziphơ phải vật lộn mãi với tảng đá lên xuống không ngừng. Camuy viết : "Các thần bắt Xiziphơ chịu tội mãi mãi lăn một hòn đá lên đỉnh một ngọn núi. Mỗi lần gần đến nơi, hòn đá tự nó lại lăn xuống chân núi. Thần đã suy nghĩ có phần đúng rằng, không có hình phạt nào khủng khiếp hơn là một công việc vô ích và vô hi vọng".

Đề tài của tiểu luận này là ý niệm về sự phi lí và mối tương quan giữa sự phi lí và sự tự hủy diệt cuộc sống. Cuộc đời đáng sống hay không đáng sống một khi con người nhận thấy giữa cái thế giới bên ngoài và niềm khát vọng hạnh phúc chính đáng có một cái hố thẳm ngăn cách. Camuy triết luận : "Khi con người nhận ra sự phi lí thì lại cần duy trì nó bằng một sự cố gắng sáng suốt, cùng lúc chịu đựng nó để khỏi phải khước từ cuộc sống. Những hành động chống đối, đòi hỏi tự do, đắm mình trong dục vọng của con người chỉ là hậu quả của cái phi lí đó. Bị cái chết lúc nào cũng ám ảnh, nhưng con người vẫn bùng lên sự ham muốn được sống trong một thế giới mà quy luật sẽ dẫn đến sự hủy diệt. Đối với con người thì sự sáng tạo là dịp may mắn để giữ sao cho ý thức mình lúc nào cũng nhạy bén tiếp nhận những hình ảnh rực rỡ mà phi lí của cuộc đời".

Làm một công việc vô ích và vô hi vọng thế mà Xiziphơ vẫn làm. Đó là điều phi lí. Xiziphơ suy tư : việc anh làm chỉ có thế, anh phải lấy nó làm vui. Anh ta thấy cái thế giới chật hẹp của anh là có ý nghĩa. Mỗi hạt bụi làm nên hòn đá và trái núi đầy bóng tối kia phải là một thế giới đầy hấp dẫn với anh ta. Việc làm tuy nhọc nhằn nhưng lại là một niềm vui. Hạnh phúc và cái phi lí là hai đứa con cùng một mẹ. Cuộc đời vui sướng của Xiziphơ là ở chỗ số phận của anh thuộc về chính anh khi tưởng chừng như anh ta hoàn toàn bị lệ thuộc vào thần linh. Xiziphơ thách thức thần linh, khinh nhờn các thần linh, yêu sự sống, ghét cái chết, Xiziphơ ham mê chính cuộc sống phi lí ấy. Camuy viết : "Loài người cũng vậy, phải lấy cuộc đời phi lí này làm vui, phải thấy cuộc đời là đáng sống, tuy nó cằn cỗi, đau khổ, mất nhịp nhàng, vô nghĩa. Hãy cho ta cuộc đời

ấy, hãy chấp nhận một cách kiêu hãnh cái "thân phận con người mỏng manh". Hãy thách thức cái phi lí của đời người. Trong sự chống đối lại cái quyền uy tột đỉnh của thần linh, việc làm tự nó đã có một phần thưởng xứng đáng. Ta phải tưởng tượng Xiziphơ là một người sung sướng".

Người xa lạ là tiểu thuyết đầu tiên của Camuy xuất bản năm 1942. Nhân vật chính là Mơcxôn, người xưng "tôi" để kể chuyện. Mơcxôn là một viên chức nghèo sống bình thường ở Angiê. Được tin mẹ chết trong một trại an dưỡng, anh về đưa tang. Đến nơi, anh không nhìn mặt mẹ lần cuối cùng. Anh không thức để canh quan tài của mẹ mình. Anh thấy thờ ơ và mệt mỏi với những người khóc thương mẹ. Hôm sau, trên đường đến nghĩa trang, anh dửng dưng đi lẫn vào đám người đưa tang mẹ. Anh thấy khó chịu khi trời nóng bức. Trở về Angiê ngay chiều hôm ấy, anh đi chơi với Mari. Từ đó hai người yêu nhau, thường đưa nhau đi tắm biển. Mari muốn làm lễ cưới, còn anh thì chẳng quan tâm đến việc đó. một hôm, Mơcxôn cùng mấy người bạn đi chơi trên bãi biển. Họ gặp một toán thanh niên Arập, gây sự rồi hai bên ẩu đả nhau. Raymông, bạn của Mơcxôn, bị một thanh niên Arập đâm bị thương nhẹ. Trưa hôm đó anh lại gặp người thanh niên Arập ấy nằm phơi nắng trên bãi biển. Anh tiến đến gần hắn ta. Hắn đưa dao dọa anh, lưỡi dao sáng loáng làm anh chói mắt. Anh choáng váng, rút súng lục bắn chết hắn. Bị bắt giam rồi bị đưa ra tòa, Mơcxôn vẫn dửng dưng như không có việc gì xảy ra. Trong tù, anh thấy cuộc đời vẫn bình thường. Ngày xử án, anh thấy khó chịu vì đám đông làm ồn ào xung quanh một câu chuyện "bình thường" như vậy. Bị kết án tử hình, anh vẫn thản nhiên và suy nghĩ : "Thì mọi người đều cho rằng cuộc đời có đáng sống đâu". Anh từ chối vị linh mục vào thăm, vì anh không tin Chúa. Đến phút chót, lòng anh dịu xuống và anh bình thản chấp nhận định mệnh phi lí của mình.

Đề tựa cho tác phẩm do nhà xuất bản Đại học ở Mĩ tái bản, Camuy viết : "Nhân vật của cuốn sách bị kết án vì anh ta không nhập cuộc. Với ý nghĩa đó, anh ta xa lạ với xã hội nơi anh sống, anh lang thang, đứng bên lề, trong những khu phố của cuộc sống riêng hẻo lánh. Vì vậy mà có người đọc xem anh ta như một kẻ lạc loài. Người ta sẽ có một ý kiến chính xác hơn về nhân vật, phù hợp hơn với dự định của tác giả, nếu người ta tự hỏi vì điều gì mà Mơcxôn không nhập cuộc. Câu trả lời thật giản dị : anh ta khước từ nói dối. Nói dối, không phải chỉ là nói điều gì không có. Mà thường là nói quá đi điều vốn có, về cái gì đó của trái tim con người, nói quá đi điều mà người ta không cảm thấy. Đó là điều mà tất cả chúng ta làm thường ngày, để đơn giản hoá đời sống. Mơcxôn, trái ngược với cái vẻ bên ngoài, không muốn đơn giản hóa cuộc sống. Anh ta nói điều gì vốn có, anh từ chối việc che giấu những tình cảm của mình và bỗng nhiên xã hội cảm thấy bị đe dọa. Ví dụ người ta hỏi anh có ân

hận về tội lỗi của mình không, theo cái công thức chung. Anh trả lời rằng, anh cảm thấy nhiều nỗi buồn hơn là sự ân hận chân thực. Mơcxôn đối với tôi không phải là một kẻ lạc loài, mà là một người nghèo khổ và trần trụi, yêu ánh mặt trời không có bóng mây che. Không phải anh ta là một người thiếu nhạy cảm, mà chính là một sự say đắm sâu xa và bền bỉ luôn sống động trong anh, sự say đắm về cái tuyệt đối và sự thật. Sự thật tồn tại và cảm nhận, mà thiếu nó thì sự chinh phục bản thân và thế giới sẽ không bao giờ có được".

Dựa theo ý kiến đó của tác giả đã có nhiều ý kiến nhận định khác nhau về nhân vật này. Rasen Bexpalôp viết : "Mơcxôn không lên án sự áp bức xã hội, cũng không thử chống lại nó, anh ta tố cáo xã hội đó bằng sự từ chối lặng lẽ tỏ thái độ thách thức mà người ta chờ đợi ở anh ta. Người ta xem sự thờ ơ đó là không thể lay chuyển trong sự tôn trọng tuyệt đối sự thật. Về điểm đó, anh ta tỏ rõ một sự cứng rắn đáng kinh ngạc, anh hùng, bởi vì cuối cùng anh ta đã trả giá bằng sinh mạng của mình"[(1)]. Cônô Cơruyzơ O'Brien phản bác : "Mơcxôn của tiểu thuyết không phù hợp với Mơcxôn của những lời bình luận. Trong tiểu thuyết, Mơcxôn nói dối. Anh ta đã thay Raymông viết bức thư để lợi dụng và làm nhục cô gái. Sau này, anh ta lại nói dối ở sở cảnh sát để minh oan cho Raymông, người đã đánh cô gái này. Thật là sai lầm khi cho rằng Mơcxôn là người "không thể lay chuyển trong sự tôn trọng tuyệt đối sự thật". Những tình tiết đó chứng tỏ anh ta thờ ơ với sự thật cũng như với sự tàn bạo như chúng ta biết. Anh ta chấp nhận làm như vậy và gây nên một chuỗi sự kiện dẫn đến việc giết người Arập trên bãi biển"[(2)].

Thực ra *Người xa lạ* có nội dung phức tạp hơn nhiều. Mơcxôn chân thành và không lừa dối trong lĩnh vực tình cảm. Chẳng bao giờ anh ta dư cảm một điều gì mà anh không cảm thấy. Vì sao anh ta không dùng lời dối trá để thoát ra khỏi nỗi buồn ? Chỉ có thể giải thích là vì những tình cảm đối với anh là thiêng liêng. Anh ta làm điều gì đó vì những tình cảm của riêng mình. Anh thờ ơ với tất cả, với thực tại xã hội xung quanh. Trong cuộc sống khi quan hệ với bao người tưởng là thân thiết, nhưng biết đâu họ vẫn là những người xa lạ với bản thân mình. "Cái chết của kẻ khác, tình thương của bà mẹ, những điều đó có gì mà phải quan tâm. Người đời tôn thờ ai, họ đã chọn cuộc sống như thế nào, cần gì mà phải lưu ý tới ?". Anh xa lạ với mọi thứ kể cả yêu thương, hối hận, tôn giáo, pháp luật, nhà tù và cái chết. Thế mà anh lại lâm vào cái phi lí là không yêu thương mẹ mà còn thương người yêu Mari, thờ ơ với tất cả mà lại còn dùng súng giết người Arập, coi thường pháp luật và nhà tù nhưng rồi cũng phải ra hầu toà và chịu án tử hình. Mơcxôn nhận ra cái

(1) Rachel Bespaloff : *Camus*, Germaine Brée. New Jersey, 1960.

(2) Conor Cruise O'Brien : *Camus*, sdd, tr. 29.

phi lí đó và đã dũng cảm đương đầu với cái phi lí. Nhân vật phi lí Mơcxôn đã thách thức đạo lí tình thương mẹ con, thách thức pháp luật và nhà tù. Mơcxôn là một kiểu nhân vật hiện sinh đạt đến "tự do đích thực".

Tác phẩm *Người xa lạ* thường được xem như là sự trình bày cái phi lí của đời người. Nói đến đời người là nói đến những con người sống và chết ở những nơi chốn riêng và trong những điều kiện riêng biệt. Con người có nhận ra cái ý nghĩa hay cái phi lí của đời sống thì cũng từ những kinh nghiệm trong những nơi chốn và điều kiện ấy, và duy nhất chỉ ở trong đó mà thôi. Do đó, tiểu thuyết đầu tiên này của Camuy đã phản ánh một trong số những kinh nghiệm sống của tác giả ở xứ Angiêri thuộc Pháp, ở một xứ sở xa lạ diễn ra những quan hệ giữa người châu Âu và người Arập. Điều nên lưu ý trong tác phẩm là những người Âu đều có tên họ như Mơcxôn, Raymông Xirtex, Mari, Xalamano, còn người Arập bị giết lại không có tên. Quan hệ của người Arập với người kể chuyện dường như không phải quan hệ giữa một con người với người khác, hắn ta nhìn những người Âu như là "những viên đá hoặc là những cây khô". Và có nhà phê bình cánh tả đương thời đã quan tâm đến mối quan hệ giữa người châu Âu và người Arập trong *Người xa lạ* và nhận định hành vi của Mơcxôn "là sự thực hiện có tính chất tiềm thức của giấc mơ đen tối và ngây ngô của một người da trắng là Camuy"[1].

Vở kịch *Caliguyla* được trình diễn lần đầu tiên năm 1945. Xiziphơ là nhân vật thần thoại của cái phi lí. Mơcxôn là nhân vật đương đại và Caliguyla là nhân vật lịch sử của cái phi lí. Vở kịch xuất bản trong thời gian còn chiến tranh chống phát xít. *Caliguyla* có bốn hồi, mỗi hồi hơn mười cảnh. Caliguyla là vị hoàng đế trẻ tuổi thời La Mã cổ đại. Công chúa Đruxiza là em gái nhưng lại là nhân tình của Caliguyla. Các vị quý tộc nghị viện bàn tán xôn xao về việc công chúa vừa chết và Caliguyla bỏ đi đâu đã ba đêm nay ; về tai họa loạn luân làm ảnh hưởng đến uy tín của đế quốc La Mã. Ít lâu sau, hoàng đế trở về, nói với các quý tộc là ngài muốn cái mặt trăng nhưng vì hiểu rằng "không thể có được cái mặt trăng" nên ông ta mệt mỏi. Các vị quý tộc than phiền, đã ba năm qua, hoàng đế bắt họ chạy hằng đêm quanh kiệu loan của ngài và nhiều vị bị cướp tài sản, bị giết cha và bị cướp vợ con. Caliguyla ngày càng gây nhiều tội ác như tiết chế lối sinh hoạt trong cung điện, bắt quý tộc làm thay nô lệ, bắt quý tộc phải cười rộ một lúc, bắt vợ của quý tộc Muyxiuyx đến ăn nằm với mình vì "người ta chỉ có tự do khi giày xéo lên kẻ khác". Caliguyla cùng với quý tộc Hêlicôn hoàn thành thiên khái luận về sự hành quyết có tính cách an ủi con người. Caliguyla buộc các công dân ra

---

(1) Báo *France Observateur* 5-1-1961, bài viết về tác phẩm *Người xa lạ* của Henri Kréa và Pierre Nora.

vào phố gái điếm và tạo ra một loại huy chương mới để thưởng cho ai đến ăn chơi đều đặn ở đó sau mười hai tháng. Ai không tuân lệnh sẽ bị trục xuất hoặc bị hành quyết. Caliguyla buộc tội quý tộc Mereia và giết ông ta một cách oan ức. Caliguyla biết Cherea đang mưu chuyện giết mình nhưng không thèm lưu tâm. Quý tộc Xcipiôn quyết định nói sự thật cho Caliguyla biết, vạch trần tội ác của Caliguyla. Cherea và Xcipiôn chỉ huy các quý tộc sát hại Caliguyla. Caliguyla triệu tập các thi sĩ đến và bắt họ ứng khẩu làm thơ về đề tài cái chết, phải làm xong trong một phút. Caliguyla nhảy múa và bóp chết người tình nhân già Cacxênia. Nhóm của Cherea xách kiếm xông vào đâm chết Caliguyla đang đứng trước gương soi. Sắp chết, Caliguyla vừa cười vừa rú lên : "Ta vẫn còn sống".

Nhân vật Caliguyla không giống như nhân vật Mơcxôn nhưng lại là cùng loại nhân vật phi lí. Hắn nói "Những con người đều chết và không sung sướng", và hắn trở thành nạn nhân của chính sự phán đoán của hắn. Caliguyla là nhân vật đã thách thức một cách ghê gớm nhất sự phi lí. Cuộc đời là phi lí cho nên không thể ngoan ngoãn chấp nhận cuộc đời mà phải phá phách, đạp đổ bằng những hành động phi lí nhất. Caliguyla là một nhân vật khát máu, đã "biến triết lí của hắn thành xác chết", suốt đời hắn ước ao làm những điều không thể có được, bất chấp mọi luật pháp, mọi quan hệ xã hội, và như vậy hắn mới cảm thấy có hạnh phúc và không cô đơn. Quý tộc Hêlicôn cũng nhận ra điều phi lí của hắn : "Người ta cứ tưởng mình tự do chọn lựa, mà người ta rốt cuộc bị cái gì đó nó chọn lựa mất người ta. Ấy vậy, nó mê hoặc như ma, làm người ta chẳng biết đâu mà lần. Cái ngài Caliguyla của chúng ta đương khốn khổ, nhưng có lẽ chính ngài cũng chẳng biết tại sao" (cảnh 1, hồi I).

Đứng trước thi hài của công chúa Đruxiza, Caliguyla khám phá ra sự thật đơn giản : "Yêu đương chẳng là vấn đề gì quan trọng. Cái chết cũng chẳng là gì hết, nó chỉ là cái dấu hiệu của một chân lí xui khiến ta cần có cái mặt trăng" (cảnh 4, hồi I). Trên trần thế không ai tránh được cái chết, ai cũng đau khổ cả. Do đó, hoàng đế quyết tâm tạo cho con người một cuộc sống thật bằng cách gieo rắc khắp nơi sự phi lí, sự độc đoán, sự giết chóc. "Cai trị là cướp bóc, nhưng khác chăng là cái cách cướp bóc. Ta, ta sẽ cướp bóc thẳng thắn, thành thật" (cảnh 8, hồi I). Caliguyla muốn uy quyền của mình là tuyệt đối, trên cả các chư thần. Nhưng hắn cũng nhận ra rằng, uy quyền của hắn cũng có giới hạn. Không thể làm cho mặt trời lặn tại phương đông, không thể làm cho nỗi đau khổ của con người chìm xuống..." Cái phi lí diễn tiến đến cực điểm khi hắn giết người tình già để đạt mộng cô đơn : "Nhờ tự do mà anh đã chinh phục được cái trí tuệ sáng suốt vô song của con người cô độc ma quái. Ta sống, ta giết người, ta thực hiện một quyền lực ngây ngất... Đó là hạnh phúc

của ta, của kẻ sát nhân đứng ngoài vòng cương tỏa của luật pháp, cái luận lí khắc nghiệt, không dung nạp cái gì phi luận lí, nó nghiền nát mọi kiếp sống con người. Nó nghiền nát em đây, em Cacxênia ạ để ta đạt được mộng cô đơn thiên thu của lòng ta khát vọng" (cảnh 13, hồi IV).

Nhân vật Cherea đối địch với Caliguyla nhưng cũng chấp nhận cái phi lí : "Ta tưởng rằng người ta có thể sống sung sướng được mà cũng chẳng thể sống được, nếu nhất mực xô cái phi lí vào mọi hậu quả của nó, mở rộng các cửa cho mọi tiềm lực của cái phi lí chạy tung ra ngoài, nếu khuyến khích nó phát triển hết tinh anh của nó thì còn chi là cuộc sống ?" (Cảnh 6, hồi IV). Nhà thơ trẻ Xcipiôn "thuần khiết trong điều thiện" cũng như Caliguyla là "thuần khiết trong điều ác" cũng tìm thấy cái gì đó mình giống với Caliguyla : "Cùng một ngọn lửa đốt cháy trái tim chúng ta". Ngọn lửa chung đó là gì ? Phải chăng trong bạo chúa Caliguyla không có một chút gì mang ý nghĩa nhân văn ? Nếu có thì chính cái phi lí của đời người là ở đó. Caliguyla nói : "Ta chịu chết dễ dàng, cũng như ta chịu sát nhân một cách dễ dàng... Ta càng suy ngẫm nhiều về điều đó, ta càng tin chắc rằng mình không phải là một bạo chúa đâu" (cảnh 2, hồi III). Và Hêlicôn muốn bảo vệ Caliguyla, đã lên án Cherea là "những thằng mở cửa hàng đạo đức, những khu quán luân thường, những nhà ma ngụy biện..., ngu si không nhận ra cả đời đã chơi trò gian trá" (cảnh 6, hồi IV).

Tác phẩm *Caliguyla* ra đời trong hoàn cảnh phát xít Đức hoành hành với tên đồ tể Hitle tàn bạo đã dựng nhiều lò thiêu người man rợ. Vì vậy có nhà phê bình đã xem vở kịch này thể hiện một tinh thần phản ứng – mà là phản ứng tiêu cực – trước thảm cảnh của đất nước bị chiếm đóng và tàn phá bởi Hitle.

Ngộ nhận (Le malentendu) là vở kịch ba hồi. Câu chuyện xảy ra ở Tiệp Khắc. Nhân vật Jăng, khi trở về quê hương đã 30 tuổi. Anh bỏ nhà ra đi đã 20 năm, xa mẹ và em gái Macta. Phiêu bạt sang châu Phi, anh lấy vợ là Maria đã năm năm. Sau khi có một gia tài khá lớn, anh tìm về nhà cũ ở Bôhem mong đem lại hạnh phúc cho người thân. Để tạo sự bất ngờ, anh đưa vợ đến ở một khách sạn gần nhà, còn anh đóng vai khách du lịch vào quán trọ của mẹ và em gái. Từ khi Jăng ra đi, hai mẹ con đã mở một quán hàng để sinh sống. Hai mẹ con muốn có nhiều tiền để rời bỏ xứ Bôhem ảm đạm này. Khi một người khách giàu có đến trọ, hai mẹ con cho khách uống thuốc độc rồi đến đêm cùng với lão đày tớ ném xác khách xuống sông. Lần này hai mẹ con không nhận ra Jăng vì xa cách quá lâu. Macta bàn với mẹ giết người khách này. Bà mẹ hôm nay mệt mỏi, bồn chồn, muốn can ngăn Macta nhưng không được. Macta đã cho Jăng uống nước trà pha thuốc độc. Lúc Macta lục ví tiền thì bà mẹ nhận ra Jăng là con trai mình qua tấm hộ chiếu. Đau đớn quá, bà mẹ

tự vẫn. Hôm sau, Maria đến quán trọ tìm chồng. Macta báo tin Jăng đã chết. Trước nỗi đau khổ cùng cực của Maria, Macta đã trở nên tàn nhẫn và dạy cho Maria phải biết đón nhận cái phi lí của đời người. Cuộc đời của họ thật không có gì đáng sống nữa nhưng họ vẫn sống, và chấp nhận cái phi lí.

Qua vở kịch này, Camuy muốn nêu lên những cảnh ngộ phi lí của cuộc đời. Bao nhiêu điều nhận lầm xung quanh ta dẫn đến những tai họa động trời và những đau thương khủng khiếp. Tình mẹ con, tình anh em, tình vợ chồng, tình chủ tớ của các nhân vật trong vở kịch là những tình cảm vốn có trên đời. Thế nhưng bao điều ngẫu nhiên, bao điều nhận lầm đã gây nên chia lì và tang tóc. Khát vọng của con người là điều chính đáng. Mácta khao khát một nơi ở chói chang ánh nắng giữa mùa xuân. Cô khao khát được thấy biển, nghe sóng vỗ và nhịp thở của mặt biển bao la. Thế mà cuộc đời cơ cực buộc hai mẹ con phải nhúng tay vào tội ác, thật là phi lí và đành chấp nhận cái phi lí. Biết mình ngộ nhận, bà mẹ quyết định đi tìm cái chết sau khi bày tỏ bao nỗi xót đau : "Giữa một thế giới đảo điên, mọi sự phi lí cần phải từ bỏ và trên mặt đất này nơi không còn có cái gì chắc chắn cả, thì chúng ta có những điều xác thực của chúng ta. Giờ đây tình thương của người mẹ đối với con mình là một điều xác thực của mẹ... Vâng, tình thương cao đẹp vẫn còn đó sau hai mươi năm lặng im. Tình thương đó thật cao đẹp với mẹ bởi vì mẹ không thể sống bên ngoài tình yêu thương".

Bà mẹ nhân danh tình thương mà đi tìm cái chết. Chính tình thương đó đem lại hi vọng cho chúng ta vì bà còn tin vào giá trị của tâm tình và trần gian này chưa đến nỗi chỉ có điêu linh. Điều phi lí là bà mẹ càng làm nổi bật tính cách của Macta. Macta khô cằn về đời sống tâm tình, đi đến cái chết với niềm cô đơn băng giá. Macta là trái tim nổi loạn khủng khiếp, là một người tàn nhẫn. Sau khi giết anh và mẹ chết, Macta nhận ra cái phi lí của đời sống, chấp nhận nó và thờ ơ với tất cả. Macta nói với Maria : "Sao lại khóc ? Hãy trở về với phiến đá câm lặng. Tình yêu ? Cái tiếng ấy nghĩa là gì ? Chị nói một ngôn ngữ mà tôi không hiểu nổi. Tôi không biết đến những tiếng tình yêu, vui sướng và đau khổ" (cảnh 3, hồi III). Macta là nhân vật phi lí biểu hiện một phương thức nổi loạn của Camuy, là chất đá của trái tim, là băng giá trước khổ đau. Đó là chất triết luận thách thức điều phi lí trên đời của Camuy.

Dịch hạch là tiểu thuyết mà Camuy bắt đầu viết năm 1941 và xuất bản năm 1947, sau chiến tranh.

Thành phố Ôrăng đang sống yên lành, bỗng nhiên bệnh dịch xuất hiện. Những con chuột chết khắp nơi và người bị lây bệnh chết ngày càng nhiều. Chính quyền địa phương không dám gọi đúng tên bệnh đó là gì. Mãi đến lúc có quá nhiều người chết trong một ngày và triệu chứng dịch

hạch quá rõ, chính quyền mới công bố lệnh cách li thành phố. Người chết thiếu đất chôn, ban đêm phải chở xác bằng tàu điện đi thiêu. Cố đạo Panơlu cố giảng cho con chiên yên lòng đón nhận "sự trừng phạt vì cơn giận của Chúa". Ba nhân vật nổi bật trên bối cảnh chết chóc khủng khiếp, đó là bác sĩ Riơ, nhà báo Rămbe và nhà trí thức Taru. Bác sĩ Riơ cùng các bạn đồng nghiệp ngày đêm ra sức cứu chữa người bệnh, ngăn chặn bệnh dịch lan tràn. Đem hết tài trí của mình để cứu nhân dân thành phố, bác sĩ nhận ra ý nghĩa của đời mình. Nhà báo Rămbe và Taru, một trí thức ở Pari mới đến Ôrăng cũng tận tình giúp đỡ bác sĩ tổ chức những đội y tế dân sự để chống dịch. Rămbe cho rằng, viện lí do này khác để rời Ôrăng là trốn trách nhiệm làm người và anh quyết định ở lại làm việc. Taru từ bỏ ý nghĩ xem mạng sống của người khác là trò chơi và tham gia tích cực công việc chống bệnh dịch hạch. Một hôm, bỗng nạn dịch rút lui, những con chuột biến mất. Những người sống sót tiếp tục cuộc sống bình thường. Nhưng cơn dịch bệnh hiểm nghèo có thể trở lại bất kì lúc nào.

Để hiểu tác phẩm, chúng ta cần lưu ý quan điểm của tác giả về vấn đề bạo lực trong thời gian này. Ngày 19.XII.1941, bọn phát xít Đức hành hình Gabrien Pêri. Tiếp theo sự kiện đó, Camuy quyết định tham gia kháng chiến. Sau chiến tranh, ông tuyên bố với một nhà báo : "Anh hỏi tôi vì lí do gì mà tôi đứng về phía Kháng chiến. Câu hỏi như vậy không có ý nghĩa gì với một số người, trong đó có tôi. Hình như người ta không thể ở về phía những trại tập trung. Tôi đã hiểu lúc bấy giờ là tôi ghét bạo lực ít hơn là những thể chế của bạo lực. Và để được hoàn toàn chính xác, tôi nhớ cái ngày mà làn sóng nổi loạn dâng lên đỉnh cao ở trong tôi. Đó là một buổi sáng ở Liông khi tôi đọc trên tờ báo tin hành hình Gabrien Pêri". Và trên báo *Chiến đấu*, ngày 24.VIII.1944, ông viết : "Pari nổ súng dữ dội trong đêm tháng tám. Trong cái khung cảnh mênh mông đá và nước, tất cả xung quanh con sông nặng trĩu biến cố lịch sử này, một lần nữa đã dựng lên những chiến lũy của tự do. Một lần nữa công lí phải tự mua với giá máu con người".

Pie đơ Boadefrơ[1] nhận định về *Dịch hạch* : "Đây là sự chiếm đóng của quân Đức, với cả một thế giới trại tập trung, đây là bom nguyên tử và bóng dáng của chiến tranh thế giới thứ ba, đây cũng là kỉ nguyên vô nhân đạo, kỉ nguyên của nhà nước Thượng đế, của máy móc ngự trị, của chính quyền vô trách nhiệm. Chỉ trong sáu tháng thôi, *Dịch hạch* đã cùng tác giả đi một đoạn đường mà Manrô với kiệt tác *Thân phận con người* (La condition humaine) phải mất 15 năm. Người ta tìm thấy trong tác phẩm này một chứng nhân cơ bản về thời đại chúng ta, và tác phẩm đã nhanh chóng gây tiếng vang trong người đọc ngoài biên giới nước ta".

---

(1) P. Boisdeffre : nhà nghiên cứu văn học Pháp.

Như vậy có thể nói bệnh dịch hạch ở đây là tượng trưng của chủ nghĩa phát xít hay rộng hơn là sự tàn phá khủng khiếp của mọi loại chiến tranh. Camuy đã miêu tả thành công những cảnh bệnh dịch xuất hiện, một thành phố sầm uất bỗng trở nên hoang vắng. Dân trong thành phố nhốn nháo, lo sợ, kinh hoàng. Trong hoàn cảnh đó, nhiều người đã tập hợp nhau lại để chống cái bệnh khủng khiếp tàn phá loài người. Về mặt này tác phẩm có ý nghĩa tích cực rõ rệt.

Nhân vật trung tâm và người kể chuyện – đến kết thúc mới rõ ra là một, chính là bác sĩ Riơ. Sáng ngày 16 tháng tư, bác sĩ Riơ phát hiện một con chuột chết ở thềm phòng làm việc của mình. Ông đang còn phải bận rộn bao công việc : tạm biệt vợ bị ho lao và cần đi dưỡng bệnh xa. Sự xuất hiện đột ngột bệnh dịch ở Ôrăng đã chia lìa hai người và nỗi lo âu chia li là một chủ đề chính của tác phẩm. Bác sĩ Riơ tận tụy làm nhiệm vụ chăm sóc cho người bệnh trong hiện tại mà không dám tính chuyện to lớn là cứu rỗi linh hồn người cho cuộc sống mai sau. "Ông là thầy thuốc của thân thể mà không phải của linh hồn, ông lo lắng cho hiện tại trực tiếp, cho thân phận hiện thời của con người, phần thể xác : nỗi khốn khổ này, vết thương này. Yêu thương con người là chăm sóc cho nó, mà không phải là cứu vớt nó cho cuộc sống tương lai nào". Vì Thượng đế đã chết và đời người phó mặc cho tai ương, nên Riơ đã suy nghĩ và hành động thiết thực cho cuộc sống hiện tại trên trần thế của con người.

Nhân vật Taru là con một phó chưởng lí. Anh đã từng thấy cha mình kết án tử hình một tù nhân. Anh đã đau lòng và từ bỏ gia đình ra đi, trở thành một nhà hoạt động chính trị và cũng đã từng chủ trương dùng bạo lực. Giờ đây anh đã suy nghĩ khác : "Tôi cảm thấy xấu hổ khi đến lượt tôi, tôi trở thành kẻ giết người... Tôi nhận ra một điều là, tất cả chúng ta đều ở trong nạn dịch hạch, và tôi đã mất sự yên lành... Người ta có thể là một bậc thánh không Chúa trời, đó là điều duy nhất cụ thể mà tôi nhận ra hôm nay". Taru thể hiện lí tưởng nhân văn của tác giả. Cần tìm con đường đi đến hòa bình bằng tình thương và sự đồng cảm và "ở đời không nên trở thành kẻ thù của ai cả". Con người không còn tin ở Chúa trời nữa thì cần theo thứ triết lí không bạo lực. Từ việc căm ghét những bản án tử hình của luật pháp tư sản, Taru đi đến chỗ bác bỏ bạo lực nói chung, kêu gọi sự đồng cảm giữa người và người trong cuộc sống. Đó là tính chất ảo tưởng và phi lí của chủ nghĩa nhân văn Camuy. Taru không muốn tìm ra nguyên nhân của bệnh dịch để tiêu diệt nó mà chỉ dừng lại ở việc phủ định mọi thứ bạo lực như là nạn dịch hạch mà thôi.

Nhân vật Rămbe là một phóng viên nhà báo qua công tác ở Ôrăng. Bất ngờ gặp bệnh dịch, cửa thành đóng, anh không trở về Pari được nữa. Anh xin phép quận trưởng về với người vợ đang chờ đợi. Ông khuyên anh ở lại viết phóng sự về bệnh dịch ở Ôrăng. Anh đổi ý kiến, xin ở lại

chia sẻ khó khăn với dân thành phố. Bỏ Ôrăng mà đi thì anh lấy làm xấu hổ : "Có lẽ ta thấy xấu hổ khi tìm hạnh phúc cho riêng mình. Tôi đã luôn luôn nghĩ rằng đối với thị trấn này, tôi là người lạ, và đối với các anh tôi chẳng có liên quan gì. Nhưng tôi đã thấy nhiều điều, tôi chợt hiểu rằng, tôi cũng là người dân của xứ này. Sự việc này có quan hệ đến tất cả chúng ta".

Tất cả sự cố gắng của ba nhân vật sẽ đi đến đâu ? Họ chiến đấu "một cách tuyệt vời" và không phải họ đẩy lùi được bệnh dịch. Bệnh dịch tự nó rút đi và nó có thể trở lại không rõ nguyên nhân vì đâu ! Điều phi lí là ở đó, là mâu thuẫn vĩnh viễn giữa con người và cuộc sống, giữa khát vọng hạnh phúc và thực tại đày đọa thân phận con người. Nhiệt tình và lương tâm của ba nhân vật trí thức Rio, Rămbe và Taru chỉ là vô vọng và phơi bày cái phi lí là bệnh dịch hạch sẽ trở lại bất cứ lúc nào.

Đến năm 1958, Camuy xuất bản vở kịch *Vây hãm* (L'État de siège), tiếp tục đề tài bệnh dịch hạch. Thần Dịch hạch đội lốt người xuất hiện trong thành phố Cadix, dắt Thần Chết đi theo và buộc viên tổng trấn phải nhường quyền cho hắn. Cửa thành đóng lại và tai họa giáng xuống dân lành. Sự phi lí, sự độc đoán, nạn khủng bố diễn ra khắp nơi. Không ai còn hiểu ai đã nói những gì. Chàng Điegô vùng lên chống lại Thần Dịch hạch và hô hào dân chúng theo mình. Trong thời gian đó, người vợ chưa cưới của Điegô là nàng Victoria đang lâm bệnh. Thần Dịch hạch bảo Điegô : "Nếu người hứa không chống lại ta, ta sẽ cứu sống Victoria và sẽ làm ngơ để ở cho người trốn khỏi thành phố". Điegô kiên quyết từ chối để ở lại chống bệnh dịch hạch. Cuối cùng Vitoria khỏi bệnh và dân chúng thoát khỏi tai hoạ.

Camuy tiếp tục chủ đề về những tai họa bất ngờ giáng xuống con người. Con người đã can đảm chống lại nhưng làm sao diệt được tận gốc những tai họa khi không làm rõ nguyên nhân. Thắng lợi nhất định của nhân vật Điegô trong *Vây hãm* cũng như kết quả hạn chế của các nhân vật tích cực trong *Dịch hạch* làm cho người đọc nhận thấy cuộc chiến đấu chống bệnh dịch có tính chất nhân đạo và con người vẫn còn niềm hi vọng ở trên đời. Và Camuy lập luận về cái phi lí xuyên thấm trong các tác phẩm của ông : "Con người phi lí thừa nhận đấu tranh, không coi thường lí tính một cách tuyệt đối, đồng thời cũng công nhận cái phi lí tính. Sống tức là làm cho cái phi lí sống. Làm cho nó sống tức là trước hết nhìn thẳng vào nó. Phi lí tức là lí trí sáng suốt đã nhận ra những hạn chế của bản thân".

3. TỪ NỔI LOẠN ĐẾN SỤP ĐỔ VỚI CHỦ NGHĨA NHÂN VĂN KIỂU CAMUY (1950-1958)

Sau Đại chiến II, Camuy là nhân vật có ảnh hưởng rộng rãi ở châu Âu và Hoa Kì, của phái tả không cộng sản. Từ năm 1947 trở đi, Camuy

qua nhiều bài viết trên báo *Chiến đấu* đã tỏ ra thù địch với Đảng Cộng sản. Trong thời kì chiến tranh lạnh, ông muốn giữ một thái độ chính trị ôn hòa, khác với những người cộng sản và khác với phái Đờ Gôn. Mùa xuân năm 1948, ông ủng hộ đảng Tập hợp dân chủ cách mạng của Xactơrơ có tính chất trung lập, nhưng ông không gia nhập đảng đó. Ông cắt đứt quan hệ với Xactơrơ năm 1952 khi Xactơrơ có cảm tình với Đảng Cộng sản.

Năm 1949, ông viết *Con người nổi loạn*, một tiểu luận triết học dài xuất bản năm 1951.

Chủ đề của *Con người nổi loạn* phát triển xung quanh vấn đề giết người và nổi loạn mà xuất phát điểm là sự tự vẫn và khái niệm phi lí. Có thể nói tác phẩm này bổ sung cho *Huyền thoại Xiziphơ* với một ý nghĩa nào đó. Khác với *Huyền thoại Xiziphơ*, tác phẩm này là một tác phẩm chính trị, luận về việc chọn lựa chính trị. Trong phần đầu, Camuy chấp nhận sự nổi loạn của người ăn xin đi chân đất. Nhưng ông phủ định việc dùng roi vọt, và đặc biệt phủ định sự biện minh việc dùng roi vọt của thứ triết học lịch sử, đó là siêu nhân và chuyên chính của giai cấp vô sản. Đó là lập luận của Camuy chống roi vọt, tức là chống việc sử dụng bạo lực cách mạng của những người cộng sản, chống chủ nghĩa cộng sản. Ngoài ý nghĩa trực tiếp về chính trị như vậy, Camuy tiếp tục triết luận về cái phi lí qua vấn đề nổi loạn.

Theo tác giả, lịch sử của nhân loại là lịch sử của một sự nổi loạn thường xuyên, một sự chống đối thường xuyên. Cơ sở của sự nổi loạn là bản chất con người. Bản chất "hiện sinh" là nổi loạn vì nó không tìm đâu ra chân lí. Lẽ sống của con người là nổi loạn. Ta nổi loạn thế là ta tồn tại. Sự nổi loạn có tính chất triết học. Trước hết nổi loạn là chống lại thân phận của bản thân và sự tạo lập nói chung. "Nổi loạn tức là giết người". Camuy dẫn chứng trong *Kinh Thánh* : Cain là kẻ nổi loạn đầu tiên và cũng là kẻ giết người đầu tiên trong lịch sử loài người. "Lịch sử của sự nổi loạn như chúng ta hiện đang sống là lịch sử con cháu của Cain hơn là lịch sử của những đồ đệ của Prômêtê". Biện luận về "nổi loạn lịch sử", Camuy cho rằng, phần lớn "những cuộc cách mạng đều tìm được hình thái và tính chất độc đáo của chúng trong những cuộc giết người". Ông coi cuộc khởi nghĩa của Xpactacuyx thời cổ đại là một cuộc thảm sát làm cho tất cả tan hoang. Ông lên án những nhà cách mạng Pháp là "bọn giết vua". Ông xót thương vua Lui XVI là "một con người yếu đuối và từ tâm đã chết trong tư thế dịu hiền và toàn vẹn dưới bàn tay nhơ nhuốc của tên đao phủ". Ông cho rằng, nhà cách mạng Xanh Juyt phải lên máy chém vì "cuộc nổi loạn một khi đã đi quá đà thì sẽ chuyển từ sự tiêu diệt những người khác đến chỗ tiêu diệt bản thân mình". Tiến xa hơn, ông cho rằng, "cuộc cách mạng tự cho là duy vật

cũng chỉ là một cuộc viễn chinh triết học không có mức độ... Giai cấp vô sản đã từng chiến đấu hi sinh để đưa quyền bính lại cho nhà quân sự hay người trí thức sẽ trở thành nhà quân sự, để rồi họ trở lại nô dịch giai cấp vô sản... Chủ nghĩa cộng sản dưới danh nghĩa một nền công lí xa xôi đã hợp pháp hóa sự bất công trong suốt một thời gian lịch sử".

Từ sự "nổi loạn triết học" đến "nổi loạn lịch sử", Camuy đã rút ra kết luận : "Người cách mạng đồng thời cũng là một người nổi loạn và khi họ đã nổi loạn thì cuối cùng họ sẽ quay lại chống cách mạng... Mọi người cách mạng cuối cùng đều trở thành người áp bức hay người điên. Trong thế giới lịch sử thuần túy mà chúng đã chọn, nổi loạn và cách mạng đều sẽ đi đến cái song đề hoặc là đàn áp hoặc là điên loạn". Camuy kết luận con người nổi loạn là con người biết nhân danh những giá trị đã được toàn thế giới chấp nhận để nói : "không".

Qua sự phân tích trên Camuy đã triển khai thuyết phi lí đến đỉnh cao là sự nổi loạn chống lại thân phận con người, chống lại moi nền tảng của thế giới bên ngoài và chứng minh các trạng thái khác nhau của sự nổi loạn đó trong lịch sử. Kết luận của Camuy không còn là những suy tưởng siêu hình mà đã biến thành một thứ lí luận kích động nổi loạn. Nổi loạn là bản chất, là lẽ sống của con người, vì con người luôn có "chất men phản kháng bất phục tùng" (Ăngđrê Git). Tính chất siêu hình của lí thuyết nổi loạn của Camuy là không cần tìm nguyên nhân và hậu quả, không cần hiểu vì lợi ích của ai, của giai cấp nào. Nhận thức sai lầm đó đã dẫn ông đến những nhận định phủ nhận những giá trị vĩ đại của Cách mạng Pháp 1789 và Cách mạng Nga tháng Mười năm 1917. Dĩ nhiên trong quá trình tiến hành các cuộc cách mạng ấy không thể nào tránh khỏi những sai lầm và khuyết điểm nào đó. Nhưng không thể từ những hiện tượng cá biệt và nhất thời mà khái quát lên thành triết luận siêu hình chồng chất sự phi lí này lên sự phi lí khác. Triết luận nổi loạn của Camuy đã bị nhiều nhà văn trong đó có Xactơrơ phê phán gay gắt.

Vở kịch *Những bậc chính nhân* cùng chung chủ đề chống bạo lực cách mạng dựa trên triết luận cái phi lí của Camuy, như tác phẩm *Con người nổi loạn*. Hành động xảy ra ở nước Nga vào năm 1905. Một nhóm những người khủng bố trong một đảng cách mạng âm mưu ám sát một vương tước tên là Xecgiơ. Ba người được cử đi làm nhiệm vụ đó là Ivan Kaliazep, Xtêpan Fêđôrôp và cô gái Zôra Zulebôp. Kaliazep được phân công ném tạc đạn. Khi thấy trên xe có mấy đứa cháu bé của vương tước Xecgiơ, Kaliazep đã hoãn việc mưu sát. Xtêpan phê phán tình cảm yếu đuối của Kaliazep. Vài hôm sau, Kaliazep ném tạc đạn giết vương tước và bị bắt. Người vợ góa của vương tước vào thăm Kaliazep trong nhà tù, thuyết phục chàng theo đạo Thiên Chúa, ngỏ ý sẽ xin Nga hoàng tha chết cho chàng. Chàng từ chối theo đạo và từ chối việc phản lại các đồng chí của

mình. Giám đốc Sở cảnh sát ra lệnh nếu chàng không khai những đồng chí trong tổ chức thì sẽ loan báo tin vợ vương tước vào thăm chàng và chàng tỏ ý hối tiếc về hành động của mình. Kaliazep không đáp lại yêu cầu đó và bị kết án tử hình.

Qua một vài mẩu đối thoại, chúng ta thấy quan điểm của những con người nổi loạn, những "người trung thực" này về cách mạng, về việc làm của họ thật mơ hồ và khác biệt nhau.

"Vôinơp : – Tôi không quen nói dối, tất cả là vậy.

Xtêpan : – Tất cả ai cũng nói dối. Biết cách nói dối, tất cả là thế".

Nhà thơ Kaliazep và Xtêpan khác ý nhau :

"Kaliazep : "Anh không hiểu tôi, anh ạ. Tôi yêu cuộc sống. Tôi không buồn bực bao giờ. Tôi đi theo cách mạng bởi vì tôi yêu cuộc sống.

Xtêpan : – Tôi không yêu cuộc sống, nhưng công lí là ở trên cuộc sống".

Kaliazep tranh luận với Zôra đã có kinh nghiệm về tổ chức khủng bố :

" Kaliazep : – Tôi yêu vẻ đẹp, hạnh phúc. Chính vì vậy mà tôi ghét chế độ độc tài. Giải thích như thế nào ? Cách mạng, chắc chắn rồi. Nhưng cách mạng cho cuộc sống, để mang lại sự may mắn cho cuộc sống, cô hiểu không ?

Zôra (hăng hái) : Vâng... (Nói khẽ, sau một lúc im lặng) và tất nhiên chúng ta cần phải giết.

Kaliazep : Ai, chúng ta ? ... A, cô muốn nói... Không phải là điều giống nhau đâu. Ô không, không phải là điều giống nhau đâu. Và, chúng ta giết để xây dựng một thế giới ở đó chẳng bao giờ con người giết nhau. Chúng ta chấp nhận là những tội phạm để cho trái đất chỉ còn toàn là những người chân chất".

Như vậy sự nổi loạn ở đây có tính chất cá nhân, không mang đầy đủ ý nghĩa một cuộc cách mạng chân chính. Ở đây không có sự tham gia của đông đảo công chúng với một lí tưởng cách mạng rõ ràng. Các nhân vật trung thực không điển hình cho những chiến sĩ hoạt động trong một tổ chức cách mạng. Vì vậy ý nghĩa của vở kịch có tính chất chống cách mạng một cách sâu sắc. Khuynh hướng của tác phẩm là phản đối bạo lực của cách mạng vô sản ở nước Nga năm 1905.

Giữa 1952 và 1954, Camuy viết sáu truyện ngắn sau này xuất bản với nhan đề chung *Lưu đày và Vương quốc* (L'Exil et le Royaume). Truyện ngắn đầu tiên, *Người đàn bà ngoại tình* xuất bản ở Angiê tháng XI. 1954, trước cuộc chiến tranh Angiêri. Truyện kể một cặp vợ chồng người Âu đi du lịch về phương nam : Macxen, nhà buôn hàng vải cùng với Janin, vợ anh, cùng một chuyến đi với những người Arập. "Sự im lặng và dửng

dưng của họ làm cho Janin cảm thấy nặng nề. Xe dừng lại và người lái xe nói điều gì mà cô không bao giờ hiểu cả". Đến khách sạn, họ gọi cà phê và một người Arập già không vội phục vụ họ. Họ tỏ ra khó chịu. Đêm đến, Janin lên tầng thượng, đứng lặng nhìn sa mạc xa xa. Giữa đêm như vậy, Janin nghe "một tiếng gọi câm lặng mà chẳng bao giờ hiểu ý nghĩa, nếu cô không đáp lại vào lúc đó". Thế là cô ra khỏi giường của chồng và hòa tâm hồn mình vào đêm sa mạc với một niềm thông cảm bí ẩn. Cô đã đi "ngoại tình" như vậy đó.

Camuy tiếp tục chủ đề cái phi lí, nhờ lí tính mà nhận ra cuộc sống là lưu đày nhưng điều phi lí là chấp nhận cuộc sống lưu đày như là vương quốc vậy. Bao năm cô Janin cảm thấy chán chường với cuộc sống đơn điệu, ở quê nhà cũng như khi đến nơi đây. "Sau bao nhiêu năm trốn tránh trước sự sợ hãi, cô đã trốn chạy điên cuồng, không mục đích, cuối cùng cô dừng lại. Cùng lúc đó, hình như cô tìm thấy lại gốc rễ của mình, nhựa sống dồn lên trong cơ thể, cô nói không cần run rẩy nữa". Nhựa sống dồn lên thân xác của cô khi cô đứng lặng nhìn đêm sa mạc mênh mông. Cô muốn thoát ra cảnh sống đơn điệu buồn nản, nhưng rồi cô chỉ còn chấp nhận cuộc sống đó khi xuống nằm lại bên cạnh chồng. Đời như vậy thật là phi lí.

Truyện *Người khách trọ* (L'hôte) có nội dung gắn với hoàn cảnh chính trị của Angiêri trực tiếp nhất. Viên cảnh sát trong làng giao cho một giáo viên dẫn một người tù Arập tới một thành phố gần nhất. Người giáo viên tên là Daru do dự. Cảnh sát Banduyxi giải thích rằng người Arập này bị buộc tội giết người anh họ và ra lệnh cho Daru phải đi ngay. Daru nguyền rủa tên cảnh sát và cả kẻ giết người mà không biết thoát thân. Daru không dẫn người Arập đến nhà tù mà lại cho hắn ăn uống, rồi thả hắn trên đường đi đến nhà tù. Trở lại trường học, Daru thấy trên bảng đen ghi những lời đe doạ bằng nét chữ nguệch ngoạc : "Mày đã đi giao người anh em của chúng tao, mày sẽ phải trả giá". Câu chuyện kết thúc : "Daru nhìn trời, cao nguyên, và nơi xa kia, những miền đất trải dài ra tận biển. Trong cái xứ sở mênh mông này mà anh từng yêu quý, anh chỉ có một mình".

Cái phi lí là Daru không hiểu ý nghĩa việc làm của mình, bị bắt buộc phải làm rồi lại bị đe dọa. Anh thấy mình đơn độc làm sao !

"Hắn có chống lại chúng ta không ?" – Daru hỏi. Viên cảnh sát trả lời : – "Tôi không tin là hắn chống lại chúng ta. Nhưng người ta chẳng bao giờ biết được".

Bốn truyện khác trong tập này : *Kẻ phản bội* (Le Rénégat), *Những người câm* (Les Muets), Jônax (Jonas), *Đá mọc* (La pierre qui pousse) tiếp tục thể hiện cái chủ đề phi lí của cuộc đời. "Vương quốc" của những truyện này là điều huyễn tượng. "Lưu đày" là điều có thật đối lập với cái huyễn tượng của vương quốc.

Những tập *Thời sự I, Thời sự II, Thời sự III* :

Trong *Thời sự I* (Actuelles I), Camuy đã ghi lại những kinh nghiệm của một nhà văn có thời kì (1944 - 1948) đã hòa mình vào hoạt động xã hội của đất nước mình. Một số bài xã luận chính trị đã đăng trên báo *Chiến đấu*. Một số bài thể hiện sự hoài nghi của tác giả : "Chúng ta thất vọng không phải vì chúng ta vấp phải trở ngại mà vì chúng ta hoài nghi những lí lẽ của cuộc tranh đấu của chúng ta".

Trong *Thời sự II* (Actuelles II) là những bài chính luận viết từ năm 1948 đến năm 1953. Trong lời mở đầu, Camuy viết : "Sách này không có tham vọng đưa ra một đường lối, một phương châm đạo đức bắt buộc nào mà chỉ cho thấy rằng chúng ta có hi vọng dựng được một nền tảng đạo đức không phải là chuyện dễ dàng. Sự sáng tạo giờ đây là rất cần thiết. Không thể giải quyết những mâu thuẫn vốn có giữa lịch sử và nghệ thuật bằng một hợp đề thuần luận lí, mà phải giải quyết bằng sự sáng tạo sinh động diễn ra ngay giữa cuộc đời".

Thời sự III (Actuelles III) ghi lại những sự việc xảy ra tại Angiêri trong thời kì 1939 - 1958. Tác giả chứng kiến hoàn cảnh khốn cùng của xứ Angiêri và không chấp nhận một đường lối bảo thủ hoặc một chính sách đàn áp đang được nước Pháp áp dụng ở xứ này.

Ba tập *Thời sự* bộc lộ rõ những mâu thuẫn tư tưởng của Camuy. Ông có ý thức đấu tranh cho sự công bằng xã hội và đứng về phía các dân tộc bị áp bức. Nhưng lí tưởng chính trị của ông lại không nhất quán, thể hiện sự dao động trước những biến chuyển phức tạp của thời cuộc.

Sổ tay (Carnets) : Từ năm 1935 cho đến khi qua đời, Camuy có thói quen ghi những ý nghĩ, những nhận xét riêng vào cuốn sổ tay. Năm 1954, ông đã chọn lọc, lược bớt nhiều ý kiến và cho xuất bản. *Sổ tay* không phải là một tập nhật kí mà là một tài liệu đủ loại : cảm tưởng khi đi du lịch, nhận xét khi đọc một cuốn sách, suy tưởng về nghệ thuật, triết lí, chính trị, những nét ghi thoáng qua, những câu chuyện ngoài phố, sườn một tác phẩm đang thai nghén, trọn một trang kịch hay tiểu thuyết...

Trên cơ sở những mâu thuẫn tư tưởng phức tạp của Camuy trong giai đoạn sáng tác thứ ba này, ta có thể hiểu nội dung cuốn tiểu thuyết cuối cùng của ông là : *Sụp đổ* (La chute).

Nơi lưu đày trong tác phẩm này của nhân vật trung tâm là nước Hà Lan và khung cảnh của câu chuyện là một quán bar của cảng Amxtecđam. Câu chuyện diễn ra dưới hình thức một độc thoại của nhân vật Jăng Baptit Clamăngxơ ngày trước làm luật sư, bây giờ làm "vị thẩm phán - sám hối" (juge - pénitent) như lời nhân vật tự gọi mình. Khung cảnh câu chuyện thường là không hiện thực. "Nước Hà Lan là một giấc mơ, ông ạ, một giấc mơ vàng và khói, khói nghi ngút ban ngày và vàng rực sáng

ban đêm... Ông có thấy không những con kênh của Amxtecđam giống như những cung vòng địa ngục ? Địa ngục tư sản, dĩ nhiên là chứa đầy bao giấc mộng xấu xa".

Clamăngxơ kể về cuộc sống của mình khi làm luật sư ở Pari. Anh bằng lòng với công việc cao quý của mình, coi trọng chính nghĩa, công lí, với tấm lòng khoan dung. "Tôi yêu thích cùng lúc, điều đó không phải dễ dàng, những phụ nữ và công lí, tôi chơi thể thao và mĩ thuật... Thực ra, khi sống một cách sung mãn và giản dị như vậy tôi tự cảm thấy mình là siêu nhân". Một hôm từ tòa án trở về, khi đi qua cầu Nghệ thuật, anh bỗng nghe một tiếng cười ở sau lưng mình, anh quay lại nhìn nhưng chẳng thấy ai cả. "Tiếng cười ấy chẳng có gì là bí ẩn, đó là một tiếng cười tốt lành, tự nhiên, thân ái". Chiều hôm ấy, khi Clamăngxơ soi gương trong buồng tắm, anh thấy "dường như nụ cười của mình có hai ý nghĩa".

Anh lại kể một sự việc khác đã làm cho anh không nghĩ một chiều về bản thân mình. Một hôm anh phải ra khỏi ô tô để nhắc một người đi xe máy dịch ra bên lề để khỏi cản đường. Một người bộ hành bênh vực người đi xe máy và tát vào mặt anh. Xe cộ phía sau rú còi ầm ĩ, anh vội trở lại ô tô của mình và mở máy. Người bộ hành cho anh là một tên hèn nhát. Và anh suy nghĩ về bản thân mình : "Bị tát tai trước công chúng mà không có phản ứng gì cả, giờ đây tôi khó lòng mà âu yếm cái hình ảnh đẹp đẽ của tôi nữa". Rồi anh mơ màng suy nghĩ : "Sự thật là mọi người thông minh mơ ước là một Găngxtơ để ngự trị xã hội bằng sức mạnh bạo lực... Tôi tự khám phá trong tôi giấc mơ êm dịu của sự áp bức".

Clamăngxơ nhắc lại một chuyện tình. Biết tình nhân của mình nói với bạn là mình không khỏe lắm trong tình yêu, anh đã tìm mọi cách để chiếm lại nàng, rồi chinh phục được và làm nhục nàng. "Đến ngày trong sự lộn xộn của một niềm hoan lạc đau đớn, nàng đã cao giọng cảm ơn người đã khống chế được mình. Ngày ấy, tôi bắt đầu xa lánh nàng. Từ đó tôi quên nàng". Anh tiếp tục khám phá "bản chất đời sống". Một đêm nọ khi đi qua cầu Roadza ở Pari, anh thấy một cô gái cúi xuống bên thành cầu. Đi qua khỏi, anh bỗng nghe tiếng người rơi xuống dòng sông. Anh dừng lại mà không quay nhìn. Anh nghe tiếng kêu cứu nhỏ dần khi người ấy rơi xuống nước. Anh nói : "Tôi không ngăn ngừa cho ai cả".

Dần dần anh thấy bạn bè xa lánh anh. Họ không nhìn anh với con mắt kính trọng như xưa khi anh là một nhân vật chính của toà án. "Tất cả mọi người đều nhạo cười xung quanh tôi". Anh có những ý nghĩ và việc làm kì quặc. "Người ta không thể chết mà không thú nhận hết những điều dối trá của mình... với con người, với bạn hay người yêu". Anh thích đi trêu chọc người mù trên đường, thích chọc thủng bánh xe lăn của người tàn tật, tát tai những đứa bé ở tàu điện ngầm. "Danh từ công lí ném tôi vào sự giận dữ lạ lùng". Anh tiếp tục nói về tội phạm của Jêxu trong vụ sát hại những người vô tội... Anh giải thích mình đã hành nghề

"thẩm phán – sám hối" như thế nào. "Tóm lại là một cái mặt nạ, giống như trong hội hóa trang, vừa trung thành vừa đơn giản".

Anh có ý định thú nhận chuyện bất lương của mình cho người nghe là một cảnh sát có thể bắt anh đi, nhưng người nghe anh lại cùng nghề với anh là luật sư. Clamăngxơ đã nói với anh ta những lời cuối cùng của *Sụp đổ* : "Hãy kể cho tôi nghe điều gì đã xảy ra với anh bên bờ sông Xen và anh đã làm như thế nào để chẳng bao giờ nguy hiểm đến tính mệnh. Hãy nói lên lời nói vang mãi bên tai tôi trong nhiều năm qua trong đêm vắng lặng, và tôi sẽ nói bằng lời của anh : "Hỡi cô gái, hãy nhảy xuống sông một lần nữa để tôi có sự may mắn một lần thứ hai cứu vớt cho tất cả hai chúng ta. Một lần thứ hai, ôi, quá muộn màng rồi... nước lạnh như băng... Quá muộn rồi. Sung sướng thay".

Về ý nghĩa tác phẩm, Rôgie Quizô viết : "Đem đồng nhất Clamăngxơ với Camuy sẽ là một sai lầm thô lỗ cũng như nhầm lẫn tác giả với Taru"(1). Một nhà phê bình Mĩ nhận định : "Clamăngxơ là một chân dung trào phúng người trí thức phái tả, như Camuy nhận thức, mất hút trong sa mạc hư vô của các ý thức hệ thế kỉ XX, và lạc hướng bởi những vấn đề trừu tượng có hệ thống(2)". Không đồng nhất tác giả với nhân vật nhưng không thể phủ nhận mối liên hệ giữa tư tưởng tác giả và nhân vật. Tiểu thuyết đã để lại âm vang cuộc tranh cãi giữa Xactơrơ và Camuy, và hơn nữa là sự chế giễu Xactơrơ, và có nhà phê bình lại cho rằng nhân vật Clamăngxơ là phác họa "Xactơrơ và những trí thức tiến bộ khác"(3).

Tác phẩm viết theo một thể văn tự bạch, tự kiểm tra lương tâm vốn có truyền thống trong đời sống đạo đức và văn học Pháp mà Camuy đã tiếp thu trọn vẹn. *Sụp đổ* không phải là một phác họa mà là sự kiểm tra bản chất con người, điều mà Camuy nhận thức được thông qua kinh nghiệm cá nhân của ông. Clamăngxơ không phải hoàn toàn là Camuy nhưng qua nhân vật lại thấy những kinh nghiệm của tác giả, là sự tự phản ánh của tác giả. Dưới hình thức tự thú và bằng nhiều hình ảnh, chủ đề của tác phẩm là chỉ có sự nhận thức tuyệt đối cái bản chất tội lỗi của chúng ta thì chúng ta mới hi vọng được tha thứ. Cuối cùng nhân vật cũng không đạt được sự tha thứ và tác phẩm kết thúc với âm điệu bi quan.

Vì sao nhân vật đã tự thú cuộc đời hoen ố, sự sụp đổ tinh thần của mình mà không tìm được niềm vui sống và sự giải thoát ? Chính vì nhân vật Clamăngxơ đã hoàn toàn mất phương hướng hoặc là rơi vào những

---

(1) Roger Quillot, trích theo O'Brien, sđd, tr.122.

(2) Emmet Parker, trích theo O'Brien, sđd, tr.122.

(3) O'Brien, sđd, tr.122.

mâu thuẫn không lối thoát. Nhân vật đã mất lòng tin vào tất cả, không ngăn ngừa tai họa cho bản thân mình cũng như không ngăn cô gái tự tử trên sông, và bây giờ ước mơ làm lại cuộc đời thì đã quá muộn. Có lần nhân vật đã thấy lí tưởng đấu tranh cho một xã hội không giai cấp là hấp dẫn. "Tôi buộc lòng tôi với một tình cảm rộng lớn hơn... Cô nàng đã nói về tình yêu với sự chắc chắn và niềm tin của một người tri thức loan báo một xã hội không giai cấp. Niềm tin đó thật hấp dẫn làm sao". Nhưng rồi anh ta sa đọa dần khi lao vào rượu và đàn bà, thờ ơ với tất cả, khô cằn tình cảm, không còn tin ở Chúa trời và sự phán xét cuối cùng. Anh ta hoài nghi tất cả, đảo ngược cả sự thật và điều dối trá. "Chân lí như ánh sáng làm cho ta mù quáng. Điều dối trá, ngược lại, là một hoàng hôn đẹp, đem lại giá trị cho mỗi vật... Tôi nhận ra một điều là tôi sợ hãi tự do... Cái chết là đơn độc nhưng sự nhục nhã lại là tập thể".

Có thể nói tác phẩm *Sụp đổ* đã thể hiện tấn kịch bên trong, cái phi lí đi đến đỉnh điểm, dấu ấn của lương tâm, của ý thức đạo đức và chính trị của một lớp người cùng thế hệ với tác giả. Tấn kịch bên trong còn bị sức ép nặng nề của nỗi lo âu khi chưa tìm ra lối thoát đúng đắn. Tư tưởng nhân văn ôn hòa, thỏa hiệp kiểu Camuy xuyên thấm các tác phẩm từ *Con người nổi loạn* đến *Sụp đổ* đã dẫn đến sự bế tắc trong đời sống thực tại với bao điều nghịch lí chắc chắn sẽ không có tác dụng tích cực với các thế hệ đang trưởng thành của thời đại chúng ta.

IV – QUAN ĐIỂM CỦA CAMUY VỀ NGHỆ THUẬT, NGHỆ SĨ VÀ THỜI ĐẠI

Đến Thụy Điển để nhận giải Nôben tháng XII. 1957, Camuy đã đọc hai bài diễn văn thể hiện rõ quan điểm của ông về nghệ thuật nói chung và văn chương nói riêng, về vị trí và trách nhiệm của nhà văn ở thời đại chúng ta. Bài diễn văn đầu tiên được đọc theo truyền thống sau khi nhận giải Nôben ngày 10.XII tại tòa Đô thành thủ đô Xtốckhôm. Mở đầu, Camuy tiếp nhận quyết định của Viện Hàn lâm Thụy Điển và so sánh vinh quang đó với thực chất của mình. Ông băn khoăn vì có nhiều tác giả vĩ đại khác phải im lặng. Với những giá trị riêng, ông thấy mình không xứng đáng với số phận được hưởng vinh dự này.

Camuy trình bày quan niệm về nghề văn và về vai trò nhà văn : "Bản thân tôi không thể sống không văn. Nhưng không bao giờ tôi đặt cái nghệ thuật đó lên trên tất cả... Đối với tôi nghệ thuật không phải là một lạc thú để hưởng riêng một mình. Nó là phương tiện để cảm xúc đông đảo quần chúng bằng những hình ảnh đặc thù về những nỗi đau thương

chung và những niềm hoan lạc chung. Như vậy nó buộc người nghệ sĩ phải phục tùng sự thực tầm thường nhất và đại chúng nhất... Nếu người nghệ sĩ có một lập trường phải xác định thì lập trường đó chỉ là lập trường xã hội, mà ở đấy, theo một danh ngôn của Nitsơ, kẻ ngự trị không phải là quan tòa, mà là người sáng tạo, dù người đó là lao động hay trí thức". Tuy còn mơ hồ khi nêu lên lập trường của một xã hội, nhưng quan điểm của Camuy khá tiến bộ khi đề cao vai trò của người sáng tạo, là lao động hay trí thức. Camuy bộc lộ mâu thuẫn khi nói tiếp về vai trò nhà văn :

"Nhà văn không thể phục vụ những kẻ đang làm ra lịch sử, họ phục vụ những kẻ chịu đựng lịch sử. Nếu không thế, họ sẽ bị lẻ loi và bị tước mất cả nghệ thuật. Hai trách nhiệm khả dĩ làm nên sự cao quý cho nghề văn là phục vụ cho chân lí và cho tự do. Tính chất cao quý của nghề văn là bao giờ cũng bắt rễ sâu vào hai điều tâm niệm rất khó giữ là : không chịu nói man trá về điều mình biết và chống lại sự áp bức".

Một quan điểm tưởng chừng là tiến bộ nhưng lại rất mơ hồ. Ai là người làm ra lịch sử và ai là người chịu đựng lịch sử ? Nội dung cụ thể của chân lí và tự do ngày nay là gì ? Không chịu nói man trá và chống lại sự áp bức của ai đối với ai ? Đó là những điều không rõ ràng xuyên suốt lập luận của Camuy khi đề cập đến những vấn đề cụ thể của đời sống thực tại.

Ngày 14.XII.1957, Camuy đọc tiếp bài diễn văn nhan đề *Văn nghệ sĩ với thời đại* tại Viện đại học Upxan, Thụy Điển. Có thể nêu lên những ý cơ bản của tác giả như sau :

1. NGHỆ THUẬT BỊ ĐẨY XUỐNG TÀU MÀ TRỞ NÊN LỤN BẠI

Camuy cho rằng, ngày nay, văn nghệ sĩ không thể tách rời xã hội, đứng ngoài lề của thời đại. Nhà văn bị bắt buộc tham dự vào những hoạt động của xã hội. "Bây giờ mọi sự đã thay đổi, cả đến sự im lặng cũng mang một ý nghĩa đáng sợ. Kể từ khi sự không tham dự cũng bị coi là một cách lựa chọn, đáng bị trừng trị hoặc đáng khen ngợi vì chính bản chất sự lựa chọn của nó, thì văn nghệ sĩ dù muốn dù không cũng bị "đẩy xuống tàu" (embarquement). Theo chúng tôi, nhóm từ "đẩy xuống tàu" ở đây đúng hơn từ "dấn thân" (engagé). Bởi vì thật ra, đối với văn nghệ sĩ, đó không phải là sự tình nguyện nhập ngũ, mà là một thứ quân dịch. Ngày nay mọi văn nghệ sĩ đều bị đẩy xuống con thuyền của thời đại họ. Họ phải chịu vậy, dù họ có cho rằng con thuyền ấy tanh mùi cá, rằng bọn cai tù ở trên thuyền quá nhiều và, tệ hơn nữa, rằng con thuyền đi lạc hướng". Vì bị bắt buộc tham dự vào hoạt động xã hội như vậy nên nghệ thuật "trước hết là mất cái hồn nhiên thoải mái, rồi đến cái tính chất tự do thần thánh tràn đầy trong tác phẩm của Môza". Và diễn ra "cái cảnh lụn bại đột ngột của nghệ thuật hiện đại". Theo Camuy, "tốt

hơn là nghệ sĩ nên góp phần mình cho thời đại, vì nó cứ nằng nặc đòi hỏi, và phải bình tâm mà công nhận rằng cái thời thịnh trị của các nhà văn, nhà thơ... cái thời ấy đã chấm dứt rồi".

Camuy đã nhận định phiến diện về tình trạng văn nghệ hiện đại. Không thể chỉ tìm nguyên nhân vì nghệ sĩ phải sống trong lòng thời đại, vì sự tràn lấn của đại chúng mà nghệ thuật suy thoái. Sự suy thoái của một bộ phận nào đó của nghệ thuật hiện đại là do nhiều nguyên nhân trong đó có nguyên nhân từ phương hướng và quan điểm sáng tác của nhà văn. Với phương hướng và quan điểm đúng đắn, nhờ thực sự đi vào thực tế mà nhiều nhà văn đã thành công với nhiều tác phẩm tiến bộ và cách mạng.

2. NGHỆ THUẬT LÀ MỘT THỨ XA HOA GIẢ TRÁ

Camuy phê phán những biểu hiện nghệ thuật suy đồi trong xã hội tư sản hiện đại : "Trước bấy nhiêu cùng khổ vào thời đại này, nếu nghệ thuật còn muốn tiếp tục là một sự xa hoa tất phải nhận nó là một sự giả trá... Chừng một trăm năm nay, chúng ta sống trong một xã hội không hẳn là xã hội kim tiền (kim tiền còn khêu gợi những say đắm nhục thể), mà là xã hội của những kí hiệu trừu tượng của tiền bạc... Một xã hội đặt nền tảng trên những kí hiệu, ngay trong bản chất của nó là một xã hội giả tạo, trong đó con người bị mê hoặc ... Cái xã hội này không đòi hỏi nghệ thuật là một phương tiện giải phóng, mà là một hoạt động không có bao nhiêu ảnh hưởng, một phương cách giải khuây mà thôi. Cái xã hội vàng son ấy tự mãn với một nền văn nghệ phù phiếm. Nhà văn Ôxca Oaiđơ đã viết : "Khuyết điểm trầm trọng nhất của văn nghệ sĩ là sự nông cạn, hời hợt".

Nghệ thuật vị nghệ thuật đầu thế kỉ hiện đại là sự giải khuây của những nghệ sĩ cô đơn, là một nghệ thuật vá víu của một xã hội giả tạo trừu tượng. Kết quả tất yếu là đưa đến thứ nghệ thuật của phòng khách, nghệ thuật vị hình thức, tồn tại bằng sự cầu kì, bằng những huyễn tượng, và cuối cùng là bằng sự phá hủy mọi thực tại. Ngoài một vài tác phẩm có làm cho một số người say mê, thì nhiều tác phẩm khác là những điều bịa đặt lố lăng đầu độc nhiều người. Nghệ thuật đã tự đứng ra ngoài lề xã hội và tự cắt đứt với cội rễ sống động của nó.

Camuy đã có những ý kiến phê phán đúng đắn văn nghệ tư sản suy đồi ra đời cuối thế kỉ XIX cho đến thế kỉ XX. Và ông cũng có ý kiến chính xác là, nghệ sĩ chân chính phải biết kế thừa truyền thống văn hoá quá khứ. "Một văn nghệ sĩ chân chính không thể đi đôi với xã hội kim tiền. Nhưng từ đó mà luận ra rằng một nghệ sĩ muốn đứng vững phải chống lại mọi sự vật nói chung là sai lầm. Vì tù khước mãi, từ khước đến cả truyền thống nghệ thuật của mình, nhà nghệ sĩ hiện tại tạo cho mình cái ảo tưởng làm lấy được quy luật cho chính mình".

3. PHỦ ĐỊNH CHỦ NGHĨA HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Camuy nêu lên sự bất lực của văn học hiện thực và cũng phủ định nền văn nghệ cách mạng, văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa.

"Các văn nghệ sĩ khước từ xã hội tư sản cùng nền văn nghệ vụ hình thức của nó đã muốn nói về sự thật và chỉ riêng về sự thật mà thôi, sẽ lâm vào ngõ cụt tội nghiệp. Họ cần phải thực tế mà họ không thực tế được... Những tác phẩm vừa đặc sắc vừa bi thảm trong mấy năm đầu của Cách mạng Nga Xô Viết cho ta thấy rõ nỗi băn khoăn đó. Với thi sĩ Blôc, đại văn hào Paxtecnac, với Maiacôpxki và Êxênhin... và các nhà tiểu thuyết tiên phong của thép và xi măng, nước Nga thời bấy giờ đã cho chúng ta cả một phòng thí nghiệm huy hoàng đầy những hình thể và chủ đề, một mối lo âu nặng nề, một cuộc tìm tòi cuồng nhiệt. Thế mà người ta có thể trở thành nghệ sĩ hiện thực bằng cách nào khi mà chủ nghĩa hiện thực không thể có được". Camuy phủ định chủ nghĩa hiện thực vì nhà văn buộc phải đặt thực tại xuống dưới sự chi phối của một kĩ thuật. Chế độ chuyên chính đã võ đoán khi ra sắc lệnh "chủ nghĩa hiện thực trước hết là một sự cần thiết và sau đó có thể thành tựu miễn là nó có khuynh hướng xã hội". Camuy cho rằng, đối tượng của hiện thực xã hội chủ nghĩa là một cái gì hiện chưa có thực thể.

Từ những quan điểm chính trị lệch lạc, những sự phân tích võ đoán, Camuy cho rằng, nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa đã tạo ra những tác phẩm minh họa một cách giả tạo những nhiệm vụ chính trị, những thứ văn chương vô nghĩa không có ích gì trong việc làm thay đổi sự thống khổ của nhân loại. Và cuối cùng, ông cho nghệ thuật suy đồi xa lánh thực tại và nghệ thuật xã hội chủ nghĩa bám vào thực tại tưởng tượng đều là giả trá, đều bỏ rơi nghệ thuật chân chính và càng làm nặng nề thêm sự đau khổ của nhân loại mà thôi.

Về một số khía cạnh, Camuy đã có những nhận xét sắc sảo nhất là về những yếu kém, sai lạc nào đó của văn học xã hội chủ nghĩa trên con đường đi tìm một phương pháp biểu hiện mới của văn học cách mạng. Nhưng sai lầm cơ bản của Camuy là nhập cục hiệu quả của văn nghệ tư sản với văn nghệ xã hội chủ nghĩa làm một. Không thể cho văn nghệ cách mạng là hoàn toàn xa rời thực tế, là nghệ thuật tuyên truyền cho chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa là "anh em sinh đôi của chủ nghĩa hiện thực chính trị". Kết luận có tính chất cực đoan đó thể hiện sự mất phương hướng chính trị của tác giả và quan điểm đánh giá những giá trị thẩm mĩ như là một lĩnh vực siêu hình đứng trên tất cả mọi cội nguồn xã hội thực tế, lịch sử của nó. Nhận định của Camuy là không khách quan khi phủ nhận tất cả những thành tựu của văn học cách mạng trong hơn một thế kỉ kể từ Công xã Pari cho đến nay.

4. NGHỆ SĨ PHỤC VỤ CHÂN LÍ, TỰ DO, BÊNH VỰC ĐỒNG LOẠI

Với quan điểm siêu hình, phi lịch sử, Camuy nêu phương hướng của người nghệ sĩ không phục vụ một đảng phái nào, chỉ phục vụ quyền tự do của con người, bênh vực tình yêu thương đồng loại, và không bị ai lãnh đạo, chỉ huy cả.

"Nghệ sĩ sẽ tha thứ thay vì lên án. Nghệ sĩ không là thẩm phán mà là người viện dẫn lí do... Nghệ sĩ bênh vực tình yêu thương đồng loại chứ không bênh vực tình yêu thương xa xôi hạ thấp chủ nghĩa nhân bản... Qua tác phẩm nghệ sĩ tỏ lòng ngưỡng mộ đối với thái độ cao quý nhất của con người và nghiêng mình trước tên tội phạm ghê gớm nhất".

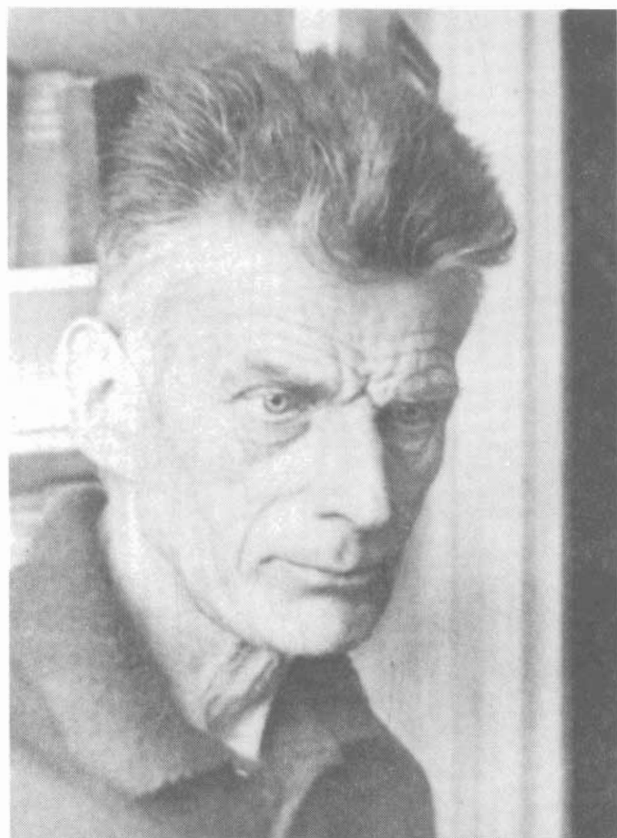
Nghệ thuật không phục vụ một đảng phái nào, nó chỉ phụng sự nỗi thống khổ và quyền tự do của con người mà thôi... Nghệ thuật lần bước giữa hai vực thẳm, một bên là phù phiếm, một bên là tuyên truyền. Trên đỉnh cheo leo là con đường đi của bước chân nghệ sĩ, ở mỗi bước tiến là cả một cuộc phiêu lưu, một cuộc mạo hiểm cực độ... Quyền tự do của nghệ sĩ nằm trong sự mạo hiểm đó, và chỉ ở trong đó mà thôi. Nghệ sĩ tự do là người tạo lấy trật tự cho mình một cách khó khăn hết sức... Nếu các nhà văn không chấp nhận sự cố gắng lâu dài và tự do ấy, khi họ tự buông thả vào sự yên ổn của những lạc thú êm đềm hoặc văn chương công thức, theo chủ trương nghệ thuật vị nghệ thuật, hoặc giáo thuyết hiện thực, thì họ chỉ luẩn quẩn trong sự phân tán và tuyệt diệt mà thôi".

Camuy phê phán nói chung những chế độ độc tài đối xử tàn nhẫn với văn nghệ sĩ, và biểu dương tinh thần dũng cảm và bản lĩnh cao cường của các văn nghệ sĩ chân chính. Ông đã khích lệ sự chống đối của tất cả các nhà văn ở bất cứ nơi nào ở trên hành tinh này, chống đối để có tác phẩm thiên tài, để có niềm hi vọng vào ngày mai.

Trong thời đại đấu tranh giai cấp quyết liệt và phức tạp mà Camuy chỉ phê phán chung chung các chế độ độc tài, các thể chế chuyên chính, san bằng các chế độ phản động với chuyên chính của nhân dân thì chắc chắn là không có lợi cho cách mạng xã hội chủ nghĩa. Các khái niệm tự do, chân lí, đồng loại của nghệ sĩ xa rời với thực tại lịch sử, chỉ khích lệ sự chống đối của các nhà văn, lẽ nào Camuy lại không biết đến nhiều nhà văn đã tìm thấy sự hòa hợp với thực tại nào đó và đã sáng tạo những tác phẩm thiên tài ?

Anbe Camuy lớn lên giữa hai cuộc thế chiến, là nhà văn của phong trào khám phá và đổi mới của văn học mới, văn học hiện đại chủ nghĩa ở Pháp. Sáng tác văn nghệ của ông khai phá những địa hạt mới, tìm tòi những kĩ thuật mới, mở ra những lối nhìn mới về cuộc đời. Trong nhiều khuynh hướng có khuynh hướng hiện sinh khảo sát "thân phận con người"

qua cái tình cảm bi thảm về đời sống. Anbe Camuy đã chịu ảnh hưởng nhiều của Ăngđrê Manrô, nhà văn đặt con người đứng trước nhiều vấn đề then chốt như sự bất công, hạ nhục, phấn đấu, cái chết, để xem xét những giá trị của con người như thế nào. Camuy tiếp bước Manrô, phát hiện ra cái phi lí của đời người và đề xướng một cách sống của cá nhân đối đầu với cái phi lí là tự do, nổi loạn và say mê. Do ảnh hưởng của cuộc kháng chiến chống phát xít, chiến tranh lạnh sau 1945, Camuy đã chuyển biến hợp thời hợp cảnh làm một nhà văn tranh đấu, làm chứng nhân cho xứng đáng với lương tâm con người. Camuy tiếp tục hành trình của ý thức đi tìm kiếm sự biện minh cho cái phi lí, cho mục đích của ông trong đời sống xuyên qua những yêu cầu của thời đại. Tác phẩm của ông đã bộc lộ những mâu thuẫn phức tạp của nhà văn trải qua một cuộc đời sóng gió, cố gỡ ra những mối dây liên hệ phức tạp của lịch sử xã hội để tìm ra định mệnh của mình. Cuối cùng dường như tác giả cũng không thoát ra hỏi nghi vấn siêu hình về đời người. Tư tưởng nhân văn ôn hòa, thỏa hiệp của Camuy mãi mãi giữ ông đứng bên lề và làm người xa lạ trước bước tiến của lịch sử.



XAMUYEN BÊCKET
(1906 - 1989)

CHƯƠNG SÁU

XAMUYEN BÊCKET

(Samuel Beckett, 1906 - 1989)

I - CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP VĂN CHƯƠNG

Cho tới cuối những năm 80 của thế kỉ XX, giới nghiên cứu, phê bình đã cho rằng : dù Xamuyen Bêcket chỉ nổi tiếng sau một thời gian dài sáng tác, vào lúc đã 46 tuổi, nhờ vở kịch *Trong khi chờ đợi Gôđô*, nhưng do trước đây người ta chỉ giới hạn Bêcket trong nghệ thuật sân khấu, việc này đã hạn chế sự đánh giá tài năng và tư tưởng của ông. Bởi thế, khi xem xét hiện tượng Bêcket, người ta vẫn phải đặt ông trong một bối cảnh nghệ thuật rộng hơn cả sân khấu Pháp.

Bêcket không khởi đầu bằng kịch viết bằng tiếng Pháp, mà bắt đầu sự nghiệp văn chương bằng tiểu luận, thơ, tiểu thuyết và truyện ngắn viết bằng tiếng Anh. Ông là người gốc Ailen (đây cũng là một hiện tượng đáng lưu ý : trong số bốn nhà viết "kịch phi lí" thì ba người là gốc ngoại quốc : Bêcket, Iônexcô, Ađamôp). Với Bêcket, cái nền là cả một chân trời rộng rãi của châu Âu với những bóng dáng của Kafka, Jôix, Pruxt là những nhà tiểu thuyết, rồi muộn hơn nữa là những nhà văn hiện sinh chủ nghĩa như Camuy, Xactơrơ. Họ là những nhà văn không chỉ viết kịch. Tuy nhiên, bởi Bêcket nổi tiếng giữa lúc kịch Pháp có một sự đổi mới đáng kể, cũng như ông vượt ra khỏi sự vô danh nhờ ánh đèn sân khấu, nên người ta trước hết vẫn cứ gắn ông với kịch Pháp vào những năm 50.

Nếu chỉ xét trên sự kiện, thì thời kì trước và sau những năm 50 quả đã được đánh dấu bằng những phong trào, những tên tuổi và những vở kịch mới lạ. Trước vở kịch *Trong khi chờ đợi Gôđô*, dù đã xuất hiện

những tên tuổi của Anui, Côctô, Xactơrơ... nhưng "nhìn chung họ vẫn dừng ở vấn đề tâm lí và chủ nghĩa hiện thực đã cổ lỗ vốn gắn bó với sân khấu Bulơva[1]" (chữ *Boulevard* ở đây nhằm chỉ loại sân khấu dựa trên công thức cổ điển mẫu mực của thị hiếu thị dân và tư sản đã và đang tồn tại cho tới đầu thế kỉ).

Tuy nhiên, trong số họ đã xuất hiện những mầm mống của "Kịch Mới". *Anui* (Jean Anouilh, 1910 –) được coi như là người "đứng giữa kịch Bulơva và kịch tiền phong"[2]. Những người như Xactơrơ, Camuy lại còn gắn bó với Bêcket ở cái nền tư tưởng về "Phi lí" của họ nữa, dù Bêcket không giống hẳn họ, không có những tuyên ngôn tư tưởng.

Xactơrơ (Jean – Paul Sartre : 1905 – 1980) là người đã sử dụng sân khấu như một phương tiện có thể tác động mạnh tới khán giả, để mang tải tư tưởng của chủ nghĩa hiện sinh. Xactơrơ cho rằng, với kịch, ông khai thác được một thời điểm hiếm hoi, lúc mà "những thứ tự do có thể tự lựa chọn trong các tình thế", thời điểm mà "một tính cách đang trên đường tự hình thành". Đó là lúc mà nhân vật người anh hùng theo kiểu Xactơrơ (hay nói đúng hơn là phản anh hùng) có thể "bị lựa chọn" một hành động tối hậu để nhập cuộc. Tiêu biểu là các vở *Ruồi* (1943), *Chết không mộ chí* (1946), *Con đĩ kính nhường* (1946), *Tay nhúng chàm* (1948) v.v... Trong khoảng 20 năm, từ 1943 đến 1965, ông đã viết 10 vở kịch. Song do những nguyên lí, ý đồ đã kể trên, ta có thể thấy không có sự đổi mới đáng kể trong nghệ thuật kịch của Xactơrơ. Có lẽ tác phẩm duy nhất vừa tiêu biểu cho tư tưởng hiện sinh, vừa xuất hiện những mầm mống phản kịch, là vở *Cửa đóng kín* (1944), một vở kịch mà ở đó, các nhân vật bị cầm tù trong một thế giới chết bởi ngưng đọng, hoàn toàn phi thời gian, kín mít về không gian, thật sự là "phản tình thế", "phản tình tiết".

"Con người phi lí không phải là một con người tự do, đó là một con người bị bao vây" (E.Muniê). Bị xâu xé bởi mâu thuẫn trong cuộc đời cũng như trong triết lí, Xactơrơ vẫn rất nổi tiếng vì tiểu thuyết, kịch, lí luận phê bình, triết học cũng như "sự nhập cuộc" chính trị của ông. Riêng ở Việt Nam, người ta đã biết tên tuổi của ông, người từng từ chối giải Nôben năm 1964 để phản đối cuộc xâm lược Việt Nam của Mĩ. Điều đó không ngăn cản nhà văn, sau 1975, đứng lên cổ động cho phong trào "một chiếc thuyền cho Việt Nam" – cho những người di tản sau khi kết thúc chiến tranh.

Camuy (Albert Camus, 1913 – 1960) là nhà văn có một ảnh hưởng nhanh chóng và mạnh mẽ tới công chúng của nhiều xứ sở mang nền văn

---

(1) Pie Mêlezơ : *Xamuyen Bêcket*, Seghers, 1966, tr.19.

(2) *Bách khoa toàn thư Larousse omnis*, Larousse, 1977 tr.104.

hoá khác nhau. Tiểu thuyết *Người xa lạ* của ông ngay từ giữa Đại chiến I đã gây ấn tượng mạnh mẽ, được coi như biểu hiện thẩm mĩ của "căn bệnh thế kỉ XX" : sự cô đơn vô phương cứu chữa của con người. Chỉ xét ở lĩnh vực kịch, những vở như *Ngộ nhận* (1944), *Caliguyla* (1945), *Vây hãm* (1948), *Những bậc chính nhân* (1951) đã minh họa cho triết lí của chủ nghĩa hiện sinh. Những nhân vật gần với biểu tượng khiến tác phẩm mang tính chất phúng dụ, có lúc quá thiên về lí thuyết. Song, tính chất bi thảm, định mệnh toát lên từ những vở kịch ấy không phải là không có sức biểu cảm mãnh liệt.

Giơnê (Jean Genêt, 1910 – 1986) được coi như nhà viết kịch đi trước báo hiệu Iônexcô và Bêcket. Có nhà nghiên cứu còn cho rằng : Sau Iônexcô và Bêcket, nhân vật quan trọng nhất của "Kịch Mới" không nghi ngờ gì nữa, chính là Jăng Giơnê" (1). Từ đứa trẻ bị bỏ rơi, rồi bị tù vì tội ăn cắp, Giơnê đã rời khỏi trại cải tạo nhờ sự can thiệp của Côctô và Xactơrơ. Và, cũng nhờ họ mà tác phẩm của ông được biết tới : Kịch của ông đưa ra trước ánh đèn sân khấu một xã hội vĩ mô của giới đồng tính luyến ái, dĩ bợm hoặc những người bị bóc lột. *Những cô hầu* (1947), *Những người da đen* (1959) thể hiện trên sân khấu những cô hầu đóng vai bà chủ, những người da đen chơi trò xử tội người da trắng... Người ta gọi kịch của ông là sân khấu của sự thách thức và nhạo báng.

Adamôp (Adamov, 1908 – 1970) là người gốc Nga. Adamôp gần gũi với "Kịch Mới" chủ yếu là do những vở kịch đầu tiên : *Nhại* (1952), *Giáo sư Taran* (1952), *Tất cả chống lại tất cả* (1953)... Những tác phẩm ấy gợi lên không khí thảng thốt, gần với tiểu thuyết của Kafka. Từ 1955, do ảnh hưởng của Brêcht, kịch của Adamôp có hướng nhập cuộc.

Nhìn chung, kịch Pháp sau Đại chiến II có những khuynh hướng khác nhau mà ta có thể thấy gợi lên qua cách gọi tên một phần nào. Song, cũng không thể không thấy mối liên hệ giữa chúng. Kịch "nhập cuộc" gồm những đại diện rất khác nhau về chính trị. "Kịch chính trị" của A.Gatti (Amand Gatti, 1924 –) với vở, *V. như Việt Nam* và Katep Yaxin (Kateb Yacine, 1929 – 1989) với nhiều kịch viết về Angiêri và vở *Người đi dép cao su* cũng có thể đứng bên cạnh "kịch nhập cuộc" của Xactơrơ hoặc Adamôp sau này với những vở *Paoli – Paoli* và *Mùa xuân 71*. Rồi "Kịch – Hội lễ" của Araban (Arrabal, 1932 –) không phải không có những nét gần gũi với lí thuyết về "Kịch Ác độc" của Actô (Antonin Artaud, 1896 – 1948) trước đó, hoặc "Kịch Mới" trong những năm 50, hoặc "Kịch Mặt trời" sau này mới thành lập vào năm 1964, mà người đứng đầu là Mnutskin (Ariane Mnouchkine) : vở *1789* của bà vừa là sự kết hợp của lễ hội truyền thống, kịch dân gian, phim câm,

---

(1) G.Vecxini : *Sân khấu Pháp từ 1900,* Presses universitaires de France, 1970, tr.118.

chợ phiên với "Kịch Ác độc" của Actô và "Kịch chính trị", "Kịch gián cách" của Brêcht...

Chuỗi kế tiếp của các tên tuổi, trường phái kịch đã xuất hiện rực rỡ nhất ở thời điểm trước và trong những năm 50. Có thể điểm qua tên một số vở quan trọng xuất hiện trong khoảng 10 năm trước khi vở *Trong khi chờ đợi Gôđô* của Bêcket ra mắt khán giả, đó là những vở kịch và các tác giả sau :

Năm	Tác phẩm và tác giả
1943	*Ăngtigôn*(Anui)
1944	*Cửa đóng kín* (Xactơrơ)
1945	*Caliguyla* (Camuy) ; *Con điên ở Saiô* (Girôđu)
1947 – 1949	*Những cô hầu* (Giơnê)
1950	*Nữ ca sĩ hói đầu* (Iônexcô) ; *Vây hãm* (Camuy)
1951	*Bài học* (Iônexcô)
1952	*Nhại* (Adamôp) ; Xuất bản *Trong khi chờ đợi Gôđô* (Bêcket)
1953	Tháng Giêng : Công diễn lần thứ nhất vở *Trong khi chờ đợi Gôđô* (Bêcket) *Các nạn nhân của nghĩa vụ* (Iônexcô) ; *Tất cả chống lại tất cả* (Adamôp) ; *Chim sơn ca* (Anui)

Các tác giả tiêu biểu cho "Kịch Mới" là Bêcket, Iônexcô, Giơnê, Adamôp. Ở đây sẽ chỉ xét những vở kịch gọi dưới tên chung là "Kịch Mới" với bốn tác giả tiêu biểu đã kể trên. Loại kịch này được coi như một thứ "phản kịch" và các tác giả của họ gần gũi với nhau ở một số điểm. Thoạt tiên, những vở kịch này xuất hiện âm thầm ở một số sân khấu nhỏ vùng tả ngạn sông Xen tại Pari, vốn là môi trường của khán giả các trường đại học. "*Phản kịch*" chủ yếu là phản kịch truyền thống : nó sử dụng những phương tiện trang trí sân khấu sơ sài, không chú trọng sự giống như thật : về hình thức, nó thiên về những kĩ thuật đa dạng hơn kịch cổ điển (xiếc, kịch câm, tạp kĩ)(1). Ngôn ngữ, đặc biệt là đối thoại, dường như đã bị đe dọa tẩy rửa đi cái giá trị vốn có trong kịch truyền thống, ngược lại các vật thể lại trở thành hùng hồn : Điều này khiến cho ngôn từ trong khi bị hủy diệt, lại chiếm một vị trí quan trọng tới mức có người coi ngôn ngữ chính là nhân vật hàng đầu của "Kịch Mới". Cũng có người gọi "Kịch Mới" là *Kịch của sự phủ nhận* do nó hủy diệt ba yếu tố cơ bản của kịch : xung đột (và hành động gắn với nó), ngôn từ, nhân vật (và gắn với nó là sự phân tích tâm lí). Cũng có nhà phê bình gọi đây là *Kịch phi lí*, do nó rọi chiếu trên sân khấu những lo âu, ám ảnh của những sinh linh – chứ không phải những con người xã hội – đang biến thành người máy, bị tha hoá đơn côi giữa một thế giới xa lạ, không thể giải thích nổi. Song, chính nội dung này lại khiến "Kịch Mới" làm tái sinh

(1) Dịch chữ music–hall.

kịch cội nguồn, bi kịch cổ đại ở một dạng khác, bi đát hơn, bởi lẽ sự mù lòa và thảm bại của con người trong văn minh hiện đại đã trở thành vô nguyên cớ, vô phương cứu chữa, mang tính chất định mệnh hơn cả bi kịch cổ đại.

Từ những thử nghiệm gây thách thức với thị hiếu của một lớp khán giả quen với không khí quen thuộc yên ổn của cái truyền thống, "Kịch Mới" đã gây chấn động và có những vở rất khó hiểu mà vẫn trở thành "quần chúng" được công diễn ở những hội diễn cho đông đảo khán giả, ngay cả ở nước ngoài. Phổ cập được loại kịch này, cũng phải kể đến sức mạnh cách tân táo bạo của một số nhà đạo diễn tài năng của Pháp sau đại chiến, tới sự phát triển đặc biệt của sân khấu Pháp, bên cạnh các nhà viết kịch. Họ đã tập hợp thành tổ chức như "Nhà hát quần chúng" của Jăng Vila (Jean Vilar) – người đồng thời sáng lập hội diễn Avinhông – và sau đó năm 1964, lại xuất hiện nhóm "Đoàn Kịch Mặt Trời" của Arian Mnutskin. Những cuộc hội diễn có tính chất thế giới được tổ chức liên tiếp, thu hút một lực lượng hoạt động sân khấu và công chúng khổng lồ. Chỉ kể một cuộc liên hoan kịch lần 42 tại Avinhông mùa hè năm 1988 đã có tới 340 vở ở chương trình chính thức, 400 vở thuộc chương trình "ngoài" !

Một sự phát triển như vậy của sân khấu và người xem đã tạo điều kiện cho các loại kịch có thể có chỗ đứng trên áp phích, từ những loại kịch truyền thống, kịch "tiền phong" kịch chính trị, kịch – hội lễ, cho tới một loại kịch tưởng như chỉ là một thử nghiệm của thời kì những năm 50 : "Kịch Mới". Không khí, ảnh hưởng những loại hình nghệ thuật khác như âm nhạc, hội họa, của các trường phái như chủ nghĩa siêu thực, hoặc những sáng tạo độc đáo của các nghệ sĩ như Sacli Saplin, Picaxô... cũng là cái nền để "Kịch Mới" có thể xuất hiện và đến với công chúng trong những năm 50, khiến ngày nay đã có tác giả trở thành "cổ điển" : đó chính là Bêcket.

*

* *

Xamuyen Bêcket sinh năm 1906 trong một gia đình khá giả tại Foxrock vùng ngoại ô Dablin, bởi vậy có thể coi là người đồng hương của Jêm Jôix. Thời niên thiếu, Bêcket được theo học trong một trường đạo Tin lành do một người Pháp đứng đầu, nên đã sớm thông hiểu tiếng Pháp. Giống như nhiều thanh niên Ailen hưởng thụ nền giáo dục Thanh giáo, Bêcket đã tiếp tục học ở một trường trung học theo kiểu Anh. Học hành, thể thao đều giỏi, nhưng những sự bất công mà Bêcket sớm cảm thấy ở nơi ấy đã là một trong những mầm mống khiến sau này ông sống di cư. Năm 1927, ông sang Pari làm việc tại trường Sư phạm – một trung

tâm nổi tiếng về đào tạo những người có học vấn và tự do về tinh thần (so với không khí quê hương Bêcket). Lúc này, ông gắn bó với Jôix, nhà văn Ailen đã nổi tiếng đang sống lưu vong. Ông bắt đầu viết những bài nghiên cứu về Jôix, làm thơ, trở về Đablin học thêm về nghệ thuật, giảng dạy ở Trinity College – một trung tâm văn hóa lớn của Đablin, viết tiểu luận về Pruxt (1931). Song không khí gò bó của Ailen khiến ông rời bỏ công việc chắc chắn và đầy hứa hẹn ở trường đại học, đi du lịch sang Luân Đôn, trở về Pari... Đại chiến II nổ ra, dù là người ngoại quốc và tỏ ra xa rời chính trị, Bêcket vẫn tham gia vào phong trào kháng chiến bí mật của Pháp. Tới năm 1942, sợ bị lộ, ông phải trốn Pari ra vùng tự do, có thời gian đã làm thuê cho một trang trại để kiếm sống. Sau chiến tranh, cái chết của người bạn lớn của ông là Jôix trong điều kiện bị tổ quốc gần như ruồng bỏ, cộng thêm mối ác cảm đối với không khí đạo đức giả theo lối Thanh giáo ở xứ sở quê hương làm cho nhà văn gần như tách biệt hẳn với Ailen. Ông sống với vợ – một người Pháp – tại Pari, rất lặng lẽ và ít quan hệ, gần như cô độc. Dù đã viết một số tiểu thuyết (*Mơcphy* được in bằng tiếng Anh từ 1938), *Mối tình đầu* viết bằng tiếng Pháp năm 1945 ; từ 1947 đến 1949 ông viết : *Mônca, Malôn chết, Vật không tên...)* hay cả vở kịch *Trong khi chờ đợi Gôđô* cũng được viết xong từ 1949, nhưng cho đến lúc chưa xuất bản cuốn này, tên tuổi Bêcket vẫn có thể coi như không được biết đến. Tác phẩm *Trong khi chờ đợi Gôđô* phải đợi tới 3 năm mới được in. Xuất bản 1952, được công diễn lần đầu tiên vào 3.I.1953, tác phẩm bị từ chối dai dẳng của nhiều nhà hát, nay lại bỗng biến nhà văn trở thành nổi tiếng. Từ năm ấy, tác phẩm của Bêcket như có đà. Một số cuốn đã xong từ trước, nay được xuất bản, một số vở kịch (kể cả thể loại kịch truyền thanh) tiếp tục được in hoặc công diễn : *Những ai ngã xuống, Từ một việc bỏ dở* (phát ở đài BBC) ; *Tàn cuộc, Động tác không lời* công bố ở Pháp năm 1957 ; *Cuộn cuối cùng, Ôi những ngày tươi đẹp*... là những vở được công diễn từ 1958 ít nhất là ở hai thành phố lớn thuộc các nước khác nhau (Pari, Luân Đôn hoặc Pari, New York...) Dù những ý kiến trái ngược nhau của giới báo chí, phê bình được khơi dậy ngay từ lần đầu tiên công diễn vở *Trong khi chờ đợi Gôđô,* kịch của Bêcket vẫn trở thành một hiện tượng sân khấu có tính chất quốc tế. Năm 1961 ông được giải Quốc tế các nhà xuất bản. Tập kịch của Bêcket được xuất bản bằng ba thứ tiếng vào năm 1964. Là người giỏi nhiều thứ tiếng, chẳng những ông tự mình chuyển dịch một số tác phẩm từ tiếng Anh sang tiếng Pháp hoặc ngược lại, mà có khi ông còn duyệt lại một số bản dịch sang tiếng Đức. Vở *Phim* được công diễn ở Liên hoan sân khấu Vơnizơ và cũng được giải. Một cuốn tiểu thuyết xuất bản từ năm 1951 không được lưu ý cũng được chuyển thể, công diễn ở Giơnevơ năm 1965...

Năm 1969, vinh quang đến với Bêcket : được nhận giải Nôben. Ông vẫn tiếp tục lối viết tạo ra một không khí dị biệt, hiếm thấy với những tác phẩm như *Đồng hành* (1980), *Những mối kích động* (1989). Vở *Thảm hoạ* ra mắt trước tác phẩm này được coi như một biểu thị tình cảm đối với nhà văn Tiệp Khắc Vaxlap Haven, hồi đó đã tự nhận là môn đồ của Bêcket. "Vở *Thảm họa* gồm một màn, viết năm 1984, nội dung nói về cuộc điều tra một nhân vật bất đồng chính kiến, rõ ràng là một việc tỏ lòng tôn kính với Haven"(1). Ngày 22.XII. 1989, ông mất tại Pari.

Người ta đã tìm cách cắt nghĩa một số nét dị biệt trong tác phẩm của Bêcket bằng đời sống riêng. Có người khách đến dự một buổi tiếp tân do không ưa không khí hoang mang tê tái trong tác phẩm của Bêcket, đã hỏi ông xem phải chăng ông đã bị bố mẹ ruồng bỏ hoặc hành hạ, song Bêcket đáp lại rằng ông đã trải qua thời thơ ấu hạnh phúc. "Bấy giờ, ông ta lại càng thấy tôi xấu xa. Tôi vội vã rời khỏi buổi chiêu đãi và lên một chiếc tắcxi. Trên vách kính ngăn giữa tôi và người lái xe, có ba mảnh áp phích : một cái xin tiền cho người mù lòa, một cho những trẻ mồ côi, và cái thứ ba xin cứu trợ cho những người lánh nạn chiến tranh : người ta chẳng cần tìm kiếm sự khốn cùng ở đâu xa, nó đập vào mắt ta, ngay trên cái xe tắc xi của Luân Đôn" Bêcket đã kết thúc tâm sự của mình như vậy. Ông còn kể lại một kỉ niệm vào năm 1937 : ông đột nhiên bị một gã lang thang đâm bị thương vào một tối nọ ở Pari. Khi ra khỏi bệnh viện, Bêcket tới thăm kẻ đã tấn công mình lúc ấy đang ngồi tù. Ông hỏi xem vì sao y lại đâm mình và được trả lời "Tôi không biết". Không phải ngẫu nhiên kỉ niệm ấy hằn sâu trong kí ức Bêcket : nhà văn, rất sớm, có thể đã coi kẻ kia như hiện thân của hành động phi lí, nó vốn dĩ lại chi phối thân phận con người.

Dù ông sống rất cô đơn, ngại tiếp xúc và trốn tránh nhiều cuộc phỏng vấn, dù không muốn phát biểu về những vấn đề nghệ thuật, đặc biệt là về tác phẩm của mình – ngay khi ông nổi tiếng, nhưng có điều chắc chắn là những bạn bè cộng tác viên của Bêcket đều xác nhận ông là người bạn rụt rè, kín đáo song rất gắn bó. Uyên bác, say mê làm việc nghiêm khắc với mình, ông rất quan tâm đến ý kiến của đạo diễn và diễn viên khi họ dàn dựng kịch của mình. Đồng thời, ông rất có bản lĩnh, ngay cả đối với những vấn đề nghề nghiệp của sân khấu. Ông không chỉ được coi như một nhà viết kịch, mà còn chứng tỏ những sở trường đặc biệt về âm nhạc, về đạo diễn khá hiếm hoi. Người ta cũng đã từng tìm cách giải thích việc Bêcket sáng tác bằng tiếng Pháp (tiếng Anh chỉ ở giai đoạn đầu). Không thể chỉ giải thích bằng cuộc sống lưu vong, bằng những hiểu biết thấu đáo tiếng Pháp, hoặc bằng

(1) Uyliam A.Henry. *Từ nhân vật chống đối trở thành tổng thống*, trong *Time* 8. I.1990.

những lợi thế của tiếng Pháp, dù những điều đó đều phải tính đến. "Tiếng Pháp phải chăng là một phần xác nhận sự cô đơn cũng như một đòi hỏi về tự do ? Sự lưu vong bản thân nó cũng chỉ là một thể nghiệm tương đồng của thân phận con người (...) Một nghệ sĩ, một nhà thơ bướng bỉnh, và cả một nhà tu từ học nữa đã gặp gỡ ở Bêcket để chiếm lĩnh lấy thứ tiếng mới mẻ ấy, và sau khi đã tiếp thu, đã thấm thía hết kiệt chính thứ tiếng ấy, lại từ đó nảy ra một khúc hát khác, vẫn là của Ailen..."(1).

Là người đã viết tiểu luận về Jôix, Pruxt, từ khi mới cầm bút, Bêcket đồng thời đã từng đọc Kafka qua tiếng Đức, và xác nhận sự thấm thía của bản thân mình trước tác phẩm của nhà văn Tiệp viết bằng tiếng Đức ấy. Tuy nhiên, trong khi đặt những mối liên hệ giữa Bêcket với ba nhà văn trên những nhà cách tân được coi như quan trọng nhất ở phương Tây ở thế kỉ này, một số nhà phê bình vẫn muốn nói đến sự "thẩm thấu" hơn là ảnh hưởng : họ muốn nhấn mạnh sự khác biệt cũng như tính chất độc lập, "không từ đâu tới" của Xamuyen Bêcket. Tuy nhiên gần đây, Risa Elman, nhà nghiên cứu nổi tiếng về Jôix vẫn đặt Bêcket trong một mối liên hệ so sánh có tính chất dân tộc : bên cạnh sự khác biệt, ông tìm những nét gặp gỡ của Bêcket với các nhà văn Ailen. Ông nhấn mạnh : "Dù cho Bêcket không thu hút sự chú ý tới gốc tích Ailen của mình như Itx và Jôix nhưng các tác phẩm của ông, đôi khi, lại nói bóng gió một cách âu yếm về những chi tiết bất ngờ, đặc thù cho Ailen(2).

II - "MOCPHY" VÀ TIỂU THUYẾT BÊCKET

Trước tiểu thuyết *Mocphy* (1938), Bêcket đã xuất bản tại Pháp thơ và tiểu luận phê bình khá sâu sắc. Ông còn là tác giả của một tập gồm 10 truyện ngắn ở Anh (1935). Nhưng người ta cho rằng chỉ với *Mocphy* mới có những biến đổi báo hiệu tác giả của vở *Trong khi chờ đợi Gôđô*.

Khi được in lần thứ nhất tại Luân Đôn, tiểu thuyết *Mocphy* gần như nằm nguyên vẹn ở nhà xuất bản, cho tới khi bị trúng bom. Tuy nhiên, Jôix đã là người đầu tiên tỏ ý đánh giá cao *Mocphy*. Sau chiến tranh, Bêcket mới dịch nó sang tiếng Pháp và xuất bản tại Pari năm 1947. So với các tiểu thuyết khác của Bêcket sau này (*Uat*, 1943, *Môloa, Malôn*

---

(1) Jăng Jăc Mayu : *Xamuyen Bêcket và thế giới nhại lại,* trong *Les lettres nouvelles*, số 6 - tháng VIII, 1960.

(2) Risa Elman : *Không có ai tự chốn nào,* in trong *Magazine littéraire* số 231, 1986, tr.18.

chết, Vật không thể gọi tên, 1947 – 1949... *Sự thế ra thế,* 1961, *Đồng hành,* 1980, *Khó nhìn khó nói,* 1981...), *Mocphy* là cuốn "dễ đọc" nhất, theo nghĩa nó còn gần gụi ít nhiều với tiểu thuyết truyền thống.

Trước hết, ở *Mocphy* ta còn có thể tìm thấy một cốt truyện, những nhân vật theo ý nghĩa cổ điển của từ này : ngoại hình, tâm lí, hành động, những quan hệ thông thường (gia đình, tình yêu, công việc...). Nhân vật chính là Mocphy, ở mở đầu truyện, ta thấy chàng suốt ngày nằm ườn trên chiếc ghế xích đu, và ráng sức "đu mình ra khỏi cái thế giới này". Người yêu của Mocphy là Xêlia được giới thiệu như sau :

Tuổi	–	*Không quan trọng*
Đầu	–	*Nhỏ và tròn*
Mắt	–	*Màu lục*
Da	–	*Trắng*
Tóc	–	*Vàng*
Nét mặt	–	*Thay đổi*
Cổ	–	*36,9cm*
Bắp vai	–	*28,9*
Bắp tay dưới	–	*26,1*
Cổ tay	–	*15,2*
Vòng ngực	–	*90*
v.v... và v.v...	–	

Cứ như thế, ta có 20 mục, gồm cả vòng eo, hông, mông ; chiều cao 1 mét 63 ; cân nặng 55 kí 9 v.v... "Nàng rời khỏi kiốt rất lẹ, liền với đó là bộ hông thật ngon mắt v.v..." (1). Câu chuyện được kể với giọng văn theo kiểu ấy. Trong lúc đi kiếm khách ở ven sông Tamizơ, nàng gặp Mocphy tay cầm một mẩu giấy, mắt ngước lên trời, chỉ rời mắt khỏi đó trong chốc lát để nhìn nàng "từ thắt lưng xuống chân trước tiên, rồi sau đó từ thắt lưng lên đầu". Hai người yêu nhau. Nàng đã rời Đablin từ lúc 4 tuổi, mồ côi và sống với ông. Ông già bị nằm liệt trên giường nhưng khi nghe cô cháu gái bảo là sắp lấy chồng thì "Ông Kelly dựng dậy trên giường, khiến mắt ông mở ra, đúng như ông đã dự đoán, và đòi được biết xem là ai, là cái gì, là ở đâu, là những phương tiện nào, là tại sao, là thế nào và là bao giờ". Theo lời tác giả, chỉ cần "gãi vào một ông già", là ta tìm thấy một triết gia kiểu đó. Và dù đã liệt, "Ông Kelly huy động hết mọi chất hóc môn trong mình". Đáp lại câu của ông già rằng : "Anh ta sống bằng gì", Xêlia đáp : "Bằng những món tiền bố thí nho nhỏ". Mocphy rất sợ làm việc, nhưng vì Xêlia yêu cầu, anh ta phải lên đường đi tìm việc. Trong khi đó, tại quê hương anh – thành phố Đablin – người yêu

(1) Tác phẩm của Bêcket có những lần in khác nhau, những đoạn trích trong chương này chúng tôi dịch qua các bản in ở Nhà xuất bản Minuit (D.A.D).

cũ của anh là cô Cunihan đang phái người tình (mới) của mình thuê người đi tìm Mơcphy. Một ngày kia, chàng trở về nhà trọ, nhờ người nhắn với Xêlia rằng sẽ viết thư, rồi lấy vali và ghế xích đu ra đi.

Mơcphy đã tìm thấy một việc làm ở một viện điều trị những người bệnh thần kinh mang tên Thánh Mađơlen, gọi tắt tên tiếng Pháp bằng 4 chữ M : M.M.M.M. (Maison Madeleine de Miséricorde Mentale). Trên đường đi tới khu vực bệnh nhân, Mơcphy thấy một ngôi nhà nhỏ có bồn hoa, nấp sau rặng cây um tùm, khiến anh nhớ đến Xêlia. Anh hỏi người dẫn đường : "Nhà nuôi trẻ đấy à ?" và nhận được câu trả lời : "Không. Đó là nhà xác".

Mới làm việc, các nhân viên ở đó và bản thân Mơcphy cũng phải tự nhận thấy rằng anh ta đặc biệt thích hợp với công việc này : "Thành công bên cạnh bệnh nhân chính là tấm biển rốt cuộc chỉ đường cho chàng trên con đường mà lâu nay chàng hằng theo đuổi một cách mù quáng, chẳng hề dựa dẫm vào điều gì ngoài mối trực cảm rằng mọi con đường khác đều sai lầm. Thành công bên các bệnh nhân báo trước kết thúc con đường chàng đi : ở giữa bọn họ. Nó thể hiện rằng, bọn họ cảm thấy ở chàng cái mà họ từng đã là vậy, và chàng cảm thấy ở họ cái mà chàng sẽ là như thế". Vả chăng, từ đầu câu chuyện, ta đã thấy là thỉnh thoảng Mơcphy có những cơn động kinh !

Mơcphy kết thân đặc biệt với một bệnh nhân, ông Enđơn. Hai người thường đánh cờ với nhau : Mơcphy vừa phục vụ bệnh nhân, cho họ ăn, dẫn họ đi chơi, dỗ dành họ, vừa ghé lại chơi cờ với Enđơn. Mỗi bệnh nhân có kèm theo một phiếu ghi những nguy hiểm của căn bệnh và hình thức có thể lựa chọn để tự tử : "Ông Higginx. Mổ bụng. Hoặc bất kì phương tiện nào có thể có được".. "Ông Ôcôno. Nọc độc. Hoặc bất kì phương tiện nào có thể có được". Trường hợp ông Enđơn được ghi : "... Đứt hơi thở. Hoặc bất kì phương tiện nào có thể có được"... Mơcphy ở trên một gác xép của khu bệnh viện, anh chẳng còn nghĩ tới Xêlia nữa, chỉ còn nhớ lại rằng đôi khi anh đã mơ tới nàng. Anh chỉ tiếc chiếc ghế xích đu bị bỏ lại ở căn phòng trọ, và hôm trở về để lấy nó đi, anh đã không gặp Xêlia ở nhà. Trong khi đó sau bao tìm kiếm, cô Cunihan cùng người tình mới của mình là Uyli, và bạn cũ của Mơcphy là Niry đã tìm thấy Xêlia – nơi mà họ tin là sẽ tìm thấy Mơcphy – và được biết là anh đã ra đi..." Đó là ngày chủ nhật, 20 tháng Mười. Đêm trực của Mơcphy đã tới. "Vậy là mọi chuyện, một cách loạc choạc, đều hướng tới một khả năng duy nhất". Đêm ấy, Mơcphy cảm thấy cô đơn hơn bao giờ hết. Anh vừa "đi rón" quanh các phòng bệnh nhân vừa quay lại chỗ Enđơn để chơi cờ (các nước cờ được tác giả ghi lại đầy đủ gồm hai trang !) Đến nước cuối cùng, Mơcphy rơi vào trạng thái thần kinh gần như thác loạn, khi tỉnh lại thì ông Enđơn đã biến mất. Anh tìm thấy Enđơn, đang trong trạng thái hưng

phấn, và thay anh trong vai trực, đi bấm điện lung tung vào các điểm trực. Sau hôm đó, Mơcphy bị ông giám đốc viện cho là điên, gần rạng đông Mơcphy cởi bỏ hết mọi thứ, nằm xuống vạt cỏ ướt, gắng hình dung gương mặt Xêlia và những người thân mà không nổi. Anh nhìn thấy lò sưởi điện nơi gác xép của mình : "... Trong các phòng W.C khí gaz chảy, khí gaz loại cực kì, sự hỗn mang loại xịn. Chẳng mấy chốc, cơ thể anh được thanh thản". Khi bạn bè đến tìm, anh đã được đem vào nhà xác. Nguyện vọng cuối cùng trong lá thư tuyệt mệnh của Mơcphy là "xác thịt, trí tuệ và tâm hồn gửi kèm theo đây" sẽ được mang vào nhà hát ở Đablin, nơi "những giờ phút hạnh phúc nhất của chúng đã từng trôi qua" và đốt thành tro, đem tới phòng kế bên dàn nhạc, "giật nước cho thoát đi (mong rằng cái giật nước sẽ được sửa chữa nhân dịp sử dụng vào việc này), đúng vào giờ biểu diễn... ! Người mang tro bụi của Mơcphy đi vào quán nhậu say, đã ném túi tro vào đầu kẻ gây gổ với mình : "... xác thịt và trí tuệ và tâm hồn Mơcphy được trang trải tự do trên nền đất ; và trước khi rạng đông tới trải màu xám nhờ lên trái đất ; chúng được quét đi cùng với mùn mạt, bia, đầu mẩu thuốc lá, cáu bẩn, que diêm, bãi khạc nhổ, nôn mửa". Còn Xêlia, nàng lại đẩy xe cho ông cụ tàn phế đi dạo công viên buổi tối và kiếm khách.

Cuốn truyện này, như đã nói trên, khi mới xuất bản bị rơi tõm vào im lặng. Thế nhưng Jôix, để biểu thị cảm tình đối với tác phẩm, đã đọc thuộc lòng đoạn tả tro bụi của Mơcphy vương vãi cùng cáu bẩn...

Rõ ràng là qua cốt truyện và nhân vật, chúng ta vẫn thấy những nét truyền thống. Thời gian và không gian vì thế, vẫn có tính xác định. Hai nhân vật chính đều có một gốc tích cụ thể, là người gốc Đablin, Ailen (đồng hương của tác giả). Tuy nhiên ở đây, ta cũng đã thấy có những nét khác biệt tinh tế so với các tác phẩm trước và báo hiệu *Trong khi chờ đợi Gôđô*. Chất uymua vẫn dai dẳng trong suốt tác phẩm, song không châm chọc sâu cay như ở các tác phẩm trước, mà có sắc thái mệt mỏi và không khí bi đát đã đậm nét hơn. Ở truyện này và tiểu thuyết tiếp theo, cuốn *Uat* (được viết trong chiến tranh), chúng ta thấy nhân vật chính đều kết thúc đời mình trong một viện điều trị bệnh nhân thần kinh. Mơcphy, ngay từ đầu, đã là con người chìm đắm trong một thế giới bên trong đóng kín, luôn cảm thấy bất ổn và không thích ứng với tồn tại. Vả chăng, cũng có thể coi anh như một tiền thân của hai nhân vật chính của *Trong khi chờ đợi Gôđô*, loại người vô gia cư, vô nghề nghiệp chỉ tìm thấy yên ổn trong cái chết.

Tiểu thuyết *Uat* được viết năm 1943 nhưng mười năm sau mới được in tại Pháp. Nhà phê bình Raymông Jăng cho rằng : "Bị bỏ dở, đang tìm một hình thức rõ rệt ở những trang cuối, song nó vẫn xuất hiện như một tác phẩm có tầm cỡ, cứng cỏi, có tổ chức chặt chẽ, phát hiện cho ta thế

giới của Bêcket[1]. Ở đây, cái tên đã bắt đầu thành vấn đề. Nhân vật chính, trong tiếng Anh, được phát âm giống như "What" (Cái gì ?) Ông chủ Knôt của anh ta, trong tiếng Anh được phát âm giống như "Not" (Không). Mở đầu truyện, là một chiếc ghế dài ở đó các nhân vật nói chuyện "theo kiểu Ailen", theo kiểu dân Đablin, có nghĩa là những câu chuyện lai rai vô nghĩa. Uat bước xuống tàu, đi qua bọn họ, để tới làm việc cho một ông chủ mà anh ta không trông thấy mặt bao giờ, cho tới ngày anh lại đi ra ga, mua một cái vé "tới chỗ tận cùng của đường ray". Những trang cuối, ngôn ngữ chỉ còn là các mẩu câu ngắt đoạn, bị xô đẩy, vướng víu, cuộn vào nhau, giống như đối thoại ở vở *Nữ ca sĩ hói đầu* của Iônexcô sau này.

Ở đây, không khí dị biệt của tác phẩm Bêcket đã xuất hiện. Trong ngôi nhà của ông chủ Knôt dường như mọi việc mà Uat và một số kẻ làm công ở đó đang làm vào những giờ cố định cho một ông chủ vô hình đã dần dần trở thành một "xêri" động tác không có ý nghĩa, gợi lên một "xêri" giả thiết và suy nghĩ luẩn quẩn ở Uat. Câu văn ở đó có những từ trở đi trở lại quanh quẩn, để rồi trở lại hủy diệt ý nghĩa của câu văn, từ ngữ. Ở đoạn Uat suy nghĩ về "bố" của mình – một bà hàng cá – đoạn độc thoại nội tâm dài suốt một trang, gần như dòng nào cũng xuất hiện chữ "có số đào hoa" ! Chất uymua của Bêcket ở đây cũng tạo nên một không khí bi đát – grôtexcơ. Đoạn giữa, hành tích của Uat được ghi lại qua suy nghĩ của Xam, một đầy tớ khác hợp thành bộ đôi kiểu Bêcket (giống như Điđi và Gôgô ở *Trong khi chờ đợi Gôđô* sau này). Có lúc anh bạn này đã ví những gì Uat từng phải chịu đựng chẳng khác gì thử thách của Chúa." Mặt đầy máu, bàn tay và đầu đầy gai" khiến cho "vào phút đó, anh ta giống với Đức Chúa của Bosch[2] hệt tới mức tôi bàng hoàng cả người". Ở cuốn tiểu thuyết này, những điều liên hệ tới những hoàn cảnh không gian lịch sử cụ thể rất hiếm thấy, so với tiểu thuyết trước.

Tới bộ ba *Môloa, Malon chết, Vật không tên*, tầm nhìn càng trở nên hạn hẹp và mơ hồ. Nhất là trong hai truyện sau, ở đây không còn hành động, sự kiện, nhân vật không còn dạng thái cụ thể, vật chất và nó không kể lại chuyện mà ngày càng teo lại thành một dòng độc thoại nội tâm. Nếu Mơcphy và Malon là những con bệnh tâm thần thì Uat cũng gần như vậy và Môloa là một người tàn phế. Nếu ở *Môloa*, thế giới bên ngoài – khu rừng, bãi cát, cánh đồng, con người – đối với nhân vật chính còn là một khách thể, thì ở *Malon chết*, tất cả đều là những kỉ niệm vật vờ trong đầu óc nhân vật, và bởi thế, chúng mang những hình hài kệnh cỡm được phát biểu qua ngôn ngữ không khác gì tiếng nói cua một kẻ

---

(1) Raymông Jăng : *Thực hành văn chương*, Seuil, Pari, 1978, tr. 80.

(2) Tên một nhà danh họa (chú thích của D.A.D).

tâm thần. Từ đó, cho đến những tác phẩm văn xuôi cuối cùng, là sự tiến triển của loại văn bản mà lối viết tinh lược, đầy ẩn ý vẫn thể hiện cùng một chủ đề : một kiếp sống đang dần dà bò tới cái chết *(Sự thể ra thế, Khó nhìn khó nói...).*

Nói như vậy, không có nghĩa là trong những cuốn như *Malon chết,* không có những tia chớp của thực tại lóe lên trong màn đêm kí ức của một con người dù câu chuyện đã được mở ra bằng câu sau : "Dẫu sao thì rồi đây tôi cũng sẽ chết hẳn. Có lẽ là tháng tới..." Trong những kỉ niệm của Malon, người ta nói rằng có những trang gợi lại thời kì Bêcket làm công trong một nông trại, lúc chiến tranh. Không thiếu những trang đầy sức sống và thi vị khi miêu tả người nông dân và cảnh vật. Về những chi tiết thực tế cũng như tâm lí, ta có thể ngạc nhiên vì sự gặp gỡ kì lạ giữa một số trang sách của Bêcket với một số trang của nhà văn Việt Nam Nguyễn Minh Châu trong *Phiên Chợ Giát.* Mặt khác, trong tác phẩm của Bêcket, không thiếu những nhân vật mà thú tính đè nén lại chỉ chờ dịp nổ bùng. Kẻ giết người man rợ trong *Malon chết* không phải là những nhân vật bị bệnh thần kinh mà chính là Lơmuyen, người gác bệnh nhân. Kết thúc tiểu thuyết là một cảnh kinh hoàng. Bà giám đốc, ân nhân của viện thần kinh tổ chức một cuộc "pic nic" bên bờ biển cho bệnh nhân. Trong lúc bà đi tìm thảm cỏ để mọi người ngồi hưởng bữa ăn ngoài trời thì gã trông coi bệnh nhân Lơmuyen dùng búa bổ chết những người lái thuyền, Macman, một bệnh nhân người Anh "kêu to, và cúi xuống tay vỗ vỗ đùi : Nice work, Sir, nice work !" (Macman vẫn dùng tiếng Anh : "Làm ngon quá, thưa quý ông, làm ngon quá xá !"). Dù Bêcket không thích gắn tác phẩm của mình với ý nghĩa xã hội, một nhà phê bình vẫn viết : "và hắn (Lơmuyen) rời bờ biển đẫm máu, kèm theo năm thằng điên bị buộc vào nhau. Cảnh tượng như trong ác mộng. *Mớ thi thể xám xịt lùng nhùng kia*, bị băm vằm và nát nhừ gợi nhớ tới những lò thiêu người ở Aoxteclitz[1].

Cùng với những tội ác không mục đích, trong tiểu thuyết của Bêcket không thiếu những con người "bị khai trừ", những kẻ vô ý chí bị bạo lực và bọn bạo chúa thúc sau lưng, những kẻ đầy hoang tưởng hoặc mặc cảm loạn luân, xa lạ và thù địch với người cha, những kẻ bệnh hoạn về tình dục. Bởi thế, đã có những nhà nghiên cứu đặt mối liên hệ giữa tác phẩm của Bêcket với phân tâm học của Froiđ. Qua một số nhân vật của Bêcket, người ta còn thấy đậm lại sắc thái của loại người mà Froiđ từng nói đến, "kiểu người được biết tới dưới cái tên những *đứa bé vĩnh viễn không rời vú mẹ*, loại này không thể nào bứt khỏi trạng thái hạnh phúc mà họ tìm thấy được trong lòng mẹ, và trong suốt cuộc đời, họ giữ lại mãi đòi hỏi phải được một kẻ khác nuôi dưỡng". Từ đó, có bạn đọc đã suy luận khá nhiều về ưu thế của vần M trong chữ cái đầu tiên của các nhân vật tiểu

(1) Andrê Marixen : *Bêcket*, Ed. Universitaires, 1963, tr. 40.

thuyết Bêcket (Mơcphy, Môloa, Malon, Macman, Moran...). Trong hoang tưởng, có lúc một số nhân vật Bêcket trộn lẫn hình ảnh những người đàn bà mà họ từng chung cha với hình ảnh của mẹ mình. Còn một nhân vật như Mơcphy cho đến chết vẫn ru mình trong một kiểu "nôi". Có nhân vật, mối liên hệ bị đè nén trước người cha lại khiến ta liên tưởng tới các nhân vật của Kafka. Tuy nhiên, cũng như nhiều vấn đề khác ở tác phẩm Bêcket, ta không thể suy luận một cách đơn giản ý nghĩa xã hội hoặc sự thẩm thấu của chủ nghĩa Froid, nếu không sẽ để rơi vào khiên cưỡng, máy móc. Hình tượng của Bêcket có một ý nghĩa phức tạp, và bản thân nó thường rất mơ hồ, khó xác định.

Chính bởi vậy nên chẳng những do hình thức (sự phá vỡ những sự kiện, cốt truyện, thời gian và sự hủy diệt nhân vật bằng cách biến nhân vật thành một dòng tâm tư bất chấp lôgic hoặc sự phát triển tâm lí thông thường) mà hơn thế nữa, việc thâm nhập và gợi mở một số quan niệm về con người, triết lí, xã hội, phân tâm học xưa nay mới ít được khai thác hoặc bị né tránh, tất cả đã khiến cho tiểu thuyết Bêcket được xem như sự tiếp tục quá trình "phản tiểu thuyết" của Jôix, Pruxt, Kafka. Chúng được đánh giá như những "tiểu thuyết của sự phát hiện". Với Bêcket, hơn bao giờ hết, tiểu thuyết không còn giống với tiểu thuyết. Song chỉ tới khi viết kịch, thì sự chấn động của nó mới khiến người ta nhìn lại sức đột phá của Bêcket trên lĩnh vực tiểu thuyết, do kịch được tức thời tiếp xúc trực tiếp với công chúng.

Không phải ngẫu nhiên mà một nhà văn tự xưng là nhà "Tiểu thuyết Mới" như Alanh Rôbơ Griê đã đặc biệt chú ý với Bêcket : "Mơcphy, Môloa, Malon, Mahut, Uôcm, nhân vật của các câu chuyện của Bêcket ngày càng xuống cấp từ cuốn này sang cuốn khác (...). Như thế, những sinh linh này, khi đã diễn qua trước mắt ta, chỉ để bịp ta mà thôi, nơi các câu văn tiểu thuyết, họ chiếm vị trí của con người không thể nào thu hồi nổi chính bản thân sự tồn tại của mình, kẻ chẳng bao giờ đạt tới độ hiện diện"(1). Tiểu thuyết của sự hủy diệt – đó chính là cái tên mà các nhà "Tiểu thuyết Mới" đặt cho Bêcket, người mà họ cho là đã thực sự thực hiện ý đồ của họ.

III - "TRONG KHI CHỜ ĐỢI GÔĐÔ"

Các bản dịch ở Việt Nam lâu nay nhằm Việt Nam hóa cái tên vở kịch – *Chờ Gôđô*, do đó mà không nhấn mạnh được một sắc thái quan trọng ở tiếng Pháp, vốn nhằm nhấn mạnh yếu tố thời gian của tác phẩm. Thời

(1) A.Rôbơ Griê : *Vì một nền tiểu thuyết mới*, Gallimard, 1963, tr.121 – 122.

gian còn là một chủ đề gợi lên ý nghĩa tư tưởng triết học ở sáng tác của Bêcket nói chung. Tên của vở kịch đã từng làm cho Bêcket nổi tiếng phải được dịch là *Trong khi chờ đợi Gôdô* mới đúng.

Khi Bêcket bắt đầu nổi tiếng thì các nhà viết tiểu thuyết của ông mới chú ý đến một chi tiết : đó là thời còn trẻ, mặc dù thuộc một tầng lớp được ưu đãi so với đa số người dân Ailen nghèo khổ, chàng thanh niên này rất thích vẽ những gã ma cà bông, vô nghề nghiệp. Có lẽ họ đã thấy ở đó một dấu hiệu báo trước vở kịch khiến Bêcket lừng danh vào năm 1953, lúc ông đã 46 tuổi : vở *Trong khi chờ đợi Gôdô*.

Như đã nói trên, ông sáng tác vở này vào khoảng 1947 – 1949. Trixtăng Tzara, nhà văn siêu thực nổi tiếng lúc ấy đã giới thiệu vở kịch này với nhà đạo diễn có uy tín là Rôgiê Blin. Vậy mà nhà đạo diễn phải ba năm sau mới thuyết phục được giám đốc Nhà hát Babylon nhận công diễn vở kịch, với điều kiện có 500.000 frăng tiền "Trợ giúp cho vở kịch mới ra mắt" ! Trong khi tiến hành tập dượt vở kịch, một diễn viên đóng vai Pôzô lại bỏ : anh ta không chịu nổi vở kịch vì không hiểu gì nó cả ! Còn diễn viên Pie Latua đóng vai Gôgô, ở cuối vở, nhất định không chịu để tụt hẳn quần, đến nỗi Bêcket phải gửi thư đến rạp đề nghị làm sao cho "cái quần hoàn toàn tụt xuống quanh gót. Có lẽ điều này có vẻ ngớ ngẩn đối với các bạn, nhưng đối với tôi rất cơ bản". Sau khi công diễn, nó đã gợi lên những ý kiến trái ngược dữ dội như mọi cái mới buổi đầu xuất hiện, đặc biệt là ở sân khấu, nơi mà tác phẩm đối đầu trực tiếp tức thì với cảm nhận của khán giả và sau đó là giới báo chí, phê bình. Tuy nhiên, thành công của nó là không thể phủ nhận : từ rạp hát của một nhóm nhỏ khán giả "có lựa chọn", nó đến với những rạp lớn : Kịch viện Pháp, Lâu đài các Giáo hoàng (trước ba ngàn khán giả), rồi từ đó, nó theo các đoàn lưu động đi khắp nơi. Chỉ tính tới đầu năm 1966, vở kịch đã được dịch ra 20 thứ tiếng, biểu diễn tại 30 nước. Riêng ở Đức, nó đã thật sự là một vở kịch phổ cập đối với công chúng. Có lẽ vì khả năng hướng về cái trừu tượng vốn đã gần như là một đặc trưng trong truyền thống văn hóa của người dân Đức. Hơn 30 năm sau khi vở kịch ra đời, ở châu Âu người ta vẫn không ngừng đổi mới cách trình diễn vở kịch ấy. *Trong khi chờ đợi Gôdô* được diễn trong rạp xiếc với các vai hề (clown), trong các *ghetto* (khu vực người da đen) với các diễn viên da đen, trong siêu thị với các bà nội trợ thủ vai !

Không gian trong vở kịch rất hạn hẹp. Theo nhà nghiên cứu Uybơcxfen, khi công diễn *Trong khi chờ đợi Gôdô* tại sàn sân khấu mênh mông ở Lâu đài các Giáo hoàng để cho hàng mấy ngàn khán giả xem, đạo diễn đã phải tìm cách biến nó thành bục sân khấu vòng tròn, gợi cảm giác chật hẹp. Để trang trí, chỉ có một cái cây khẳng khiu, trụi lá (ở màn 1). Hai nhân vật chính là Extơragông và Vlađimia (họ gọi nhau

thân mật là Gôgô và Điđi) đang chờ một người mà họ chưa từng thấy mặt là Gôđô. Lời lẽ họ nói với nhau khiến cho các nhà nghiên cứu liên tưởng tới lời của Sêcxpia trong *Macbet* : "Một câu chuyện do một thằng ngốc kể lại, đầy ồn ào và cuồng nộ, chẳng có nghĩa lí gì". Vậy mà nó làm đổ không biết bao nhiêu mực...

Mỗi nhân vật có cử động, nhưng không hành động thực sự theo ý nghĩa của kịch. Bởi lẽ đối thoại rời rạc, giống như "đối thoại của những người điếc", còn nhân vật vừa nhúc nhắc chân tay xong lại đứng đợi, đúng như cái tên của vở kịch. Như vậy, không thể có tình huống kịch và sự phát triển của hành động căng thẳng dẫn tới thắt nút, cởi nút. Chẳng những thế, ngôn từ, đối thoại lại càng như trì đọng lại bởi những từ lặp, những sáo ngữ nhàm chán quen thuộc mà ngớ ngẩn. Nói cho đúng lời lẽ ở đây có "ồn ào", gây tiếng động hơn là "cuồng nộ" : một cảm giác bứt rứt, bất ổn truyền tới khán giả. Song họ vẫn "không ngớt nói năng" và thỉnh thoảng muốn rơi tõm vào yên lặng và nghỉ ngơi mà không được : chính sự nghỉ ngơi, đợi chờ lại nhóm lại lời lẽ. Câu "ta đang chờ Gôđô" được lặp lại trong suốt vở kịch năm lần chưa đủ, chốc chốc họ lại bảo nhau :

Extơragông – *Ta làm gì bây giờ ?*
Vlađimia – *Khi chờ đợi*
Extơragông – *Khi chờ đợi*
(Yên lặng)
Vlađimia – *Hay ta thử luyện tập ?*
Extơragông – *Các động tác của ta*
Vlađimia – *Tập mềm dẻo*
Extơragông – *Tập thư dãn*
Vlađimia – *Tập chuyển động vòng*
Extơragông – *Tập thư dãn*
....

Lối "giết thì giờ" của họ – theo nghĩa bóng, nó thật phù hợp với ý đồ nghệ thuật của Bêcket ! – thật tủn mủn và nhàm chán. Extơragông loay hoay rút ra xỏ vào chiếc giày, còn Vlađimia bận rộn với cái mũ. Có lúc, Điđi (ta tạm gọi tắt như họ gọi nhau), nhặt chiếc giày của Gôgô, ghé ngửi thử, để rồi vứt đi, khạc nhổ. Cảnh tượng không phải không thoáng chút uymua, và bởi vậy, đằng sau những nét grôtexcơ truyền thống của cái cười dân gian, không phải chỉ là "một câu chuyện do một thằng ngốc kể lại, đầy ồn ào và cuồng nộ".

Extơragông – *Con người ta là một lũ thộn*

Y nặng nhọc đứng lên, tập tễnh đi về phía hậu trường bên trái, dừng lại, nhìn ra xa bên tay che trước mắt, quay lại, đi về phía hậu trường

bên phải, nhìn ra xa. Vlađimia nhìn theo y, rồi tới nhặt chiếc giày, ghé mắt vào trong, vội buông nó ra ngay.

Vlađimia — *Chà :* (Y nhổ xuống đất).

Extơragông trở lại giữa trung tâm sân khấu, nhìn vào tận cùng.

Extơragông — *Địa điểm tuyệt vời.* (Y quay lại, tiến tới sát mạn trước sân khấu, nhìn về phía khán giả). *Cảnh tượng tươi cười.* (y quay về phía Vlađimia). *Đi thôi.*

Vlađimia — *Không được.*
Extơragông — *Sao thế ?*
Vlađimia — *Ta chờ Gôđô.*
Extơragông — *Đúng đó* (Một lúc).
Mày chắc rằng ở đây chứ ?
Vlađimia — *Sao ?*
Extơragông — *Rằng phải đợi ấy.*
Vlađimia — *Ông ấy nói rằng chờ trước cái cây.* (Họ nhìn). *Mày có thấy có cái cây nào khác không ?*
Extơragông — *Gì đấy ?*
Vlađimia — *Có lẽ là một cây liễu.*
Extơragông — *Lá đâu ?*
Vlađimia — *Cái cây chắc đã chết rồi.*
Extơragông — *Hết tiệt những dòng lệ*
Vlađimia — *Nếu không phải là chưa tới mùa*
Extơragông — *Hay có thể đó chỉ là một cây non ?*
Vlđimia — *Một cây lớn.*
Extơragông — *Một cây non.*

Cứ như thế, v.v... và v.v... Trí tưởng tượng của họ không hẳn là hoàn toàn nghèo nàn. Họ cũng có một "hạnh phúc đơn sơ, ước mơ nho nhỏ"(1). Đó là giấc mơ về Gôđô : Tối nay có thể ta sẽ ngủ ở nhà ông ta, ấm áp, khô ráo, bụng no căng, trên rơm rạ. Thật cũng bõ công chờ đợi".

Cảnh tượng đơn điệu đến căng thẳng. May thay, trên sân khấu có nhộn nhạo lên tí chút khi xuất hiện hai nhân vật mới : Pôzô và Lucky. Họ đến giữa lúc Gôgô đang nhai mẩu cà rốt cuối cùng. Pôzô điều khiển Lucky bằng một sợi dây buộc vào cổ Lucky, gã này vừa đi vừa vấp ngã với những đồ đạc và chiếc vali chất lên người (sau này, khi chiếc vali rơi tung giữa sàn, người ta thấy nó chứa toàn cát !). Hai người lúc đầu tưởng Pôzô là Gôđô. Y khiến cho hai gã lang thang có phần sợ hãi, khép nép.

---

(1) Thơ Tố Hữu

Pôzô có tư thế ông chủ, y hạ cố xác nhận rằng dầu sao trước mắt y "vẫn là hai con người... cùng chủng loại với ta (y cười phá lên) cùng chủng loại với ta ! Dòng dõi thần thánh !"... Lucky chỉ tiến, lui, quay, nghỉ, nghiêm v.v... theo tiếng hô và sự giật dây của Pôzô. Khi Pôzô gặm thịt gà, Lucky ngủ đứng, và ông chủ y chỉ cho Điđi và Gôgô xem vết hằn của sợi dây làm xây xát cổ Lucky. Extơragông muốn gặm xương thừa của Pôzô : y ra lệnh là phải hỏi Lucky đã. Song gã hầu không hé nửa lời, kể cả khi hai gã lang thang thắc mắc vì sao không lúc nào Lucky rời khỏi đồ đạc chất trên lưng, cả khi ông chủ gọi y một cách long trọng bằng tên của nhân vật huyền thoại (mà ngày nay ta còn thấy biểu tượng bằng người vác trái đất trên vai) : "Hỡi Atlax, con của Juypite !" Lucky chỉ suy nghĩ khi nào được đội mũ. Bởi vậy, khi đã được đội mũ, và nghe lệnh Pôzô "Nghĩ đi, con lợn !" thì y bắt đầu xổ ra một tràng độc thoại.

Trong *Nữ ca sĩ hói đầu,* ta cũng được nghe một màn độc thoại của cô hầu Mari. Ở đây, sự thông thái và lẩm cẩm của Lucky có lẽ còn có phần trội hơn. Thêm vào đó, trong khi chuỗi độc thoại của Mari vẫn tuân thủ quy tắc ngữ pháp thông thường thì chuỗi độc thoại chiếm 3 trang này lại được viết giống như dòng tâm tư trong tiểu thuyết. Suốt 3 trang toàn những chuyện đầu Ngô mình Sở, và hoàn toàn không có một dấu chấm phẩy hoặc ngắt câu. Nó chỉ khác độc thoại nội tâm của tiểu thuyết ở chỗ được thốt lên lời mà thôi. Ta hãy nghe một đoạn mở đầu của nó :

Lucky (nói đều đều, : – *Dựa trên sự tồn tại đúng như nó đã vọt ra từ những công trình công cộng của Poăngxông và Uatman của một Đức chúa riêng tư qua qua qua qua râu bạc qua qua nằm ngoài thời gian của phạm vi người từ trên độ cao của niềm vô cảm siêu việt sự vô côm*[1] *siêu việt sự vô ngôn siêu việt rất yêu thương chúng ta trừ một vài ngoại lệ người ta không rõ vì sao những cái đó sẽ tới và đau khổ noi theo tấm gương của Miranda siêu việt với những kẻ mà họ là người ta không rõ vì sao...*

Một mớ hổn độn những tên tuổi từ ngữ đáng ngờ mà lại uyên bác. Có khi từ ngữ giống như tên một Công ti (Testuy và côna), có khi lại chơi chữ tục tĩu, có khi xen kẽ những từ ngữ rất hiện đại khoa học... Cuối cùng, để cho y chấm dứt, Vladimia phải liều mình xông tới giật cái mũ của y ra khỏi đầu ! Pôzô lại ra đi trong tiếng hò hét Lucky giống như hò súc vật và thúc y bằng roi quất...

"Chuyện đó làm ta giết được thì giờ"... Quả vậy họ có chuyện để nói với nhau... Một đứa trẻ xuất hiện và hai gã lang thang, người dọa dẫm, kẻ động viên cuối cùng cậu bé cho biết là "ông Gôđô nhắn rằng ông không

(1) Chữ này vô nghĩa, chỉ là một tiếng có âm na ná như *vô cảm, vô ngôn*, nên ở đây chỉ có thể phỏng dịch (Đ.A.D).

đến chiều nay nhưng chắc chắn rằng mai sẽ đến". Họ lại đợi, và đêm tới, trăng mọc lên. Extơragông định quẳng đôi giày đi bởi lẽ "Chúa Jêxu cũng từng đi đất".

Vlađimia – *Chúa Jêxu ! Mày bàn chuyện gì thế ? Mày – không định so sánh mình với ông ấy chứ ?*
Extơragông – *Suốt đời tớ chỉ một mực so sánh mình với ông ta.*
Vlađimia – *Nhưng dưới này ấm ! Dễ chịu !*
Extơragông – *Phải. Với lại người ta đóng đinh câu rút le nữa.*

Họ vẫn đứng chờ, với hi vọng "Ngày mai mọi chuyện sẽ tốt đẹp hơn".

Hồi II được mở ra với chú thích "Ngày hôm sau. Cũng giờ ấy. Địa điểm ấy" và "Cái cây có vài chiếc lá". Hai gã lang thang lần lượt bước vào sân khấu, lúc đầu không ăn ý lắm, sau đó ôm nhau chặt đến mức khi buông ra, Extơragông không còn chỗ dựa, suýt ngã. Và lại lải nhải tiếp tục cái điệp khúc bất tận. "Ta chờ Gôđô...", lại loay hoay với những chiếc giày, lại nhá củ cải bởi cà rốt không còn. Và Pôzô, Lucky lại đi qua. Chỉ có điều lần này Pôzô đã mù. Khi Lucky ngã, y kéo theo cả đồ đạc và Pôzô. Nghe Pôzô kêu cứu, hai gã lang thang bàn xem có nên giúp đỡ y hay không. Họ mặc cả với y. Lần lượt Extơragông rồi Vlađimia đến cứu, nhưng đều bị ngã theo. Cuối cùng rồi Pôzô cũng đu được vào cổ hai người, họ gượng dậy. Pôzô lại ra đi với đầy đủ Lucky và đồ đoàn. Lại cậu bé đến, song cậu không nhận là hôm qua cậu đã tới. Và lời nhắn tin vẫn giống hệt hôm qua. Chú bé lại ra đi. Họ định tự tử bằng sợi dây buộc lưng quần của Vlađimia. Vlađimia bị tụt quần. Họ thử độ bền của sợi dây : mỗi anh kéo một đầu. Sợ dây đứt, họ suýt ngã nhưng dự định tự tử thì rõ ràng không thành. Sau đây là kết thúc vở kịch :

...

Extơragông	–	*Tháo quần tôi ra à ?*
Vlađimia	–	*Kéo quần mày lên*
Extơragông	–	*Đúng đấy.*
		(Y kéo quần lên. Yên lặng).
Vlađimia	–	*Nào, ta đi chứ ?*
Extơragông	–	*Đi thôi.*
		(Họ không nhúc nhích).

Màn hạ ở đó. Từ khi ra mắt lần thứ nhất, cho đến nay, vở *Trong khi chờ đợi Gôđô* vẫn không ngớt khơi dậy những cách giải thích khác nhau về ý nghĩa của nó. Một chỗ dựa trước tiên là các nhân vật. Tên tuổi của họ đã được giải thích khác nhau, bởi từ đó chúng có thể gợi lên những ý nghĩa, những biểu tượng. Cái tên được bàn tới nhiều nhất là Gôđô. Dù không ai tán thành rằng lối viết của Bêcket có thể đưa tới những suy

luận dựa trên lôgic và khẳng định, song một số nhà phê bình vẫn coi cái tên này có một ý nghĩa khiến nhân vật trở thành biểu trưng cho Chúa. Gôđô (Godot) có thể là gần giống với God, có nghĩa là gần giống với Chúa trong tiếng Anh, còn trong cách phát âm Ailen thì gần như đồng âm (Godo). Thêm vào đó, người mang thông điệp của Gôđô lại là một cậu bé tự nhận là làm nghề chăn dê (dịch cho đầy đủ thì là "dê cái" !) Được hỏi về Gôđô, cậu bé lại lưu ý rằng ông có bộ râu bạc trong khi đoạn độc thoại trước đó của Lucky có miêu tả "sự tồn tại. .. của một Đức Chúa qua qua qua qua râu bạc..." Và không ít những đoạn bàn đến Chúa, đến tín ngưỡng, và những môtip của Kinh Thánh, chuyện đóng đinh câu rút v.v... xuất hiện trong suốt chiều dài của tác phẩm.

Bởi thế, M. Satuick đã coi *Trong khi chờ đợi Gôđô* như một vở kịch tượng trưng, nói lên sự chờ đợi thảm hại của nhân loại về một ông Chúa Cứu thế. Tất nhiên, đây không chỉ là biểu tượng của tôn giáo, mà của mọi thứ tín ngưỡng, hi vọng, lí thuyết mà con người từng, đang và sẽ mãi mãi tự huyễn hoặc mình.

Còn bốn nhân vật kia ? Nhà nghiên cứu Mêlêzơ cho rằng lối đặt tên của Bêcket khiến cho họ dường như đại diện chung cho nhân loại, cho thân phận con người. Extơragông là tên Pháp, Vlađimia : tên người dân Xlavơ, Pôzô : Ý ; Lucky : Anh. Riêng tên nhân vật này gợi ý mỉa mai : Lucky trong tiếng Anh có nghĩa là Hạnh phúc ! Nhưng rồi Extơragông lại có biệt hiệu là Gôgô, lại có lúc tự xưng tên là Catuylơ ; còn Vlađimia lại đồng thời tên Điđi, và khi cậu bé tới hỏi "ông Anbe" thì lại nhận đó là mình... Tất cả nhằm biến họ thành những con người vô danh, biểu tượng cho ai cũng được, hơn là những cá thể.

Có người nhìn thấy một ý nghĩa xã hội rõ rệt qua hai nhân vật Pôzô và Lucky. Nhà đạo diễn nổi tiếng Rôgiê Blin kể lại rằng : "Dẫu sao thì cái thể hiện ở Vlađimia và Extơragông, đó là bộ móc nối của chế độ bóc lột, là sự áp bức xã hội, (...) Nhưng thói mẫn cảm của Bêcket bị xúc phạm khi người ta nói với ông là ông đã biểu hiện một cái gì mà ông không muốn nói"[1].

Dẫu các nhân vật của Bêcket có sắc thái phi cá thể, qua hai nhân vật trên, thoạt tiên có vẻ khó phân biệt với nhau, nhưng ta vẫn thấy họ mang những nét khác nhau. Extơragông – đúng như anh ta thú nhận khi liên hệ tới bộ dạng rách rưới của mình – trước đây là nhà thơ. Anh ta dường như dễ bị tổn thương bởi cuộc đời hơn là Vlađimia, dễ bị hành hạ vì chuyện ăn uống, dễ bị đá đít và kém xoay xở đối phó hơn. Chính vì thế, trong cặp đôi này, hình như Gôgô không thể nào rời Điđi được. Còn hai nhân vật tưởng như đối lập là Pôzô là Lucky lại hình thành một cặp đôi theo một kiểu khác, không kém phần độc đáo. Có thể hiểu cho họ như hai con người tách biệt mà số phận đã buộc họ (dù bằng sợi dây ròng từ tay ông chủ đến cổ người đầy tớ đi nữa !) quá chặt chẽ,

(1) Rôgiê Blin : *Những lời xác nhận* : in trong *Bêcket*, Seghers, 1966. tr. 147.

tới mức dường như họ là một sự bổ sung không thể thiếu (có kẻ áp bức thì tất có kẻ nô lệ), ít nhất là cho tới ngày nay ! Song cũng đã có nhà nghiên cứu cho rằng : Phải chăng cả hai cái là một thể hiện cho thân phận của con người, bị giằng xé giữa ý muốn và lí trí, giữa bản năng và tư tưởng ?

Có điều chắc chắn là với hai cặp Điđi và Gôgô, Pôzô và Lucky, Bêcket không chỉ tiếp tục cặp hề truyền thống của *commedia dell'arte* (hài kịch ứng khẩu), mà còn gợi lại hai nhân vật Đôn Kihôtê và Xansô Panxa của Xecvantex, làm giàu thêm cho viện bảo tàng những nhân vật cặp đôi bất tử của nghệ thuật nhân loại.

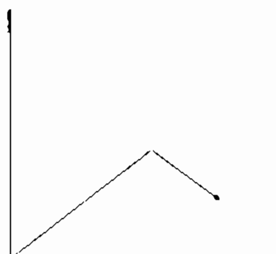
Trong khi chờ đợi Gôđô còn là một sự suy ngẫm về ngôn từ. Biết bao kĩ xảo chứng tỏ người sử dụng nó – Xamuyen Bêcket – là một người đa ngôn ngữ, am hiểu cái tinh tế của tiếng Pháp và tiếng Anh biết nhường nào. Các nhân vật, như những con rối dưới sự điều khiển tài ba của nhà văn, thi thố đủ tài nói năng : có lúc anh chàng ma cà bông rách rưới là chàng Extơragông còn nói tiếng Pháp với "điệu lơ lớ Ănglê" ! Và như họ đã tự nhận, "chúng ta cứ nói năng mãi chẳng cạn lời". Song tất cả sức mạnh của ngôn từ ở đây giống như một con dao hai lưỡi và bao hàm ý phản lại : nó càng nói lên tính chất vô bổ của ngôn ngữ. "Những chữ, những chữ và những chữ...". Ta tưởng như nghe thấy tiếng than của Hamlet về sự rỗng tuếch của lời lẽ một khi con người chẳng còn có chút ít ý chí để hành động. Sự thủ tiêu ngôn từ qua một vở kịch đầy lời lẽ – đó chính là điều Bêcket đã thực hiện.

Trong khi chờ đợi Gôđô, ý nghĩa sâu xa của nó, còn là một thể nghiệm về thời gian. Nó toát lên từ đề tài : "Chính qua hành động đợi chờ mà chúng ta thể nghiệm thời gian trong hình thức tinh túy nhất của nó"(1). Sự thể nghiệm này gợi lên một ý nghĩa triết lí chua chát : phải chăng cuộc sống của con người chỉ là một chuỗi chờ đợi vô ích, mọi công phu chỉ là "dã tràng xe cát" mà thôi ? Ý nghĩa này trước hết được phát biểu qua lời lẽ của nhân vật : "Không có cái gì trôi qua, không ai tới, không ai ra đi, thật khủng khiếp". Theo Pôzô, việc bàn về thời gian chỉ là chuyện "điên rồ" và ngày nào cũng giống ngày nào, vậy một ngày vẫn chưa đủ hay sao ?

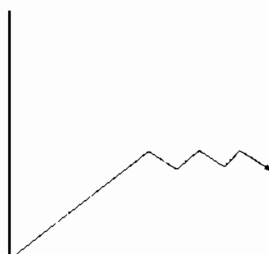
Tuy nhiên, cũng như ở những nghệ sĩ tài ba, triết lí của tác phẩm không hề chỉ được phát biểu trực tiếp qua nội dung lời lẽ. Ý niệm về sự quanh quẩn, đóng kín, ngưng trệ của thời gian còn được gợi lên qua hình tượng ngôn ngữ và kết cấu của vở kịch. Ta thấy ở cuối hồi I : "Một lúc đêm xuống. Mặt trăng mọc" rồi cuối hồi II ta lại thấy vẫn ở nơi ấy : "Mặt trời lặn. Trăng mọc lên..." về ngôn ngữ, những từ lặp, sáo ngữ,... cũng gợi cảm giác dậm chân tại chỗ. Ý niệm về sự quay vòng, ngưng trệ của thời gian còn được gợi lên qua chính một vấn đề then chốt nữa của vở kịch : sự phát triển tình tiết, hành động kịch là một yếu tố gợi lên tính chất động của thời gian trên sân khấu. Ở đây nó đã bị thủ tiêu. Nếu về

(1) M. Exlanh : *Kịch Phi lí*, Buchet–Chastel, 1963, tr.65.

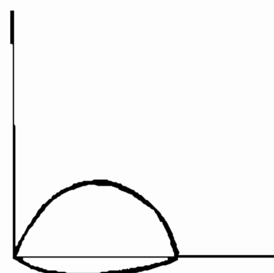
sơ đồ về sự phát triển ấy ở kịch truyền thống (sơ đồ 1), kịch Brêcht (sơ đồ 2) để so với *Trong khi chờ đợi Gôđô* (sơ đồ 3) ta có thể biểu thị chúng như sau trên tọa độ thời gian và không gian :



(sơ đồ 1)



(sơ đồ 2)



(sơ đồ 3)

Tất nhiên, đây chỉ là một cách đơn giản hóa để làm nổi bật sự so sánh.

Tuy nhiên, *Trong khi chờ đợi Gôđô* mới là bước đầu của sự huỷ diệt kịch tính (theo ý nghĩa truyền thống) so với các vở sau này. *Trong khi chờ đợi Gôđô* được coi như một sự bùng nổ chỉ vì nó là vở đầu tiên, để rồi khi đã quen dần với công chúng, sân khấu sẽ tiếp nhận những hiện tượng táo bạo hơn nữa của kịch Bêcket.

IV – KỊCH CỦA SỰ PHÂN HUỶ

Khi nói về *Trong khi chờ đợi Gôđô*, Bêcket gọi nó là một Ocxtơn (Western : chỉ loại truyện được gọi là Viễn Tây). Ý Bêcket muốn nói rằng *Trong khi chờ đợi Gôđô* hãy còn bộn tình tiết li kì. Quả vậy, so với những vở sau, *Trong khi chờ đợi Gôđô* vẫn còn những mối liên hệ với kịch truyền thống : vẫn tồn tại những tính cách nhân vật (dù bước đầu đã bị phá huỷ) như những trường hợp Vladimia và Extoragông. Thời gian và không gian ở đó chưa bị thít chặt bằng những vở sau. Đối với kịch *Trong khi chờ đợi Gôđô* chiếm vị trí phản kịch gần giống như một vài tiểu thuyết của Bêcket thời kì đầu trong quá trình phản tiểu thuyết : nó hãy còn giữ vài mối liên hệ mỏng manh với kịch truyền thống. Tới những vở kịch cuối cùng, ta thấy diễn ra một sự phân huỷ của hai yếu tố vẫn kết hợp từ trước tới nay và làm nòng cốt cho sân khấu : thoại và cảnh tượng diễn trò. Có vở chỉ còn là một vài giọng nói phát ra, còn cảnh tượng diễn gần như không đáng kể. Có vở lại được diễn toàn bằng động tác và cảnh tượng, còn phần thoại hoàn toàn không có (được Bêcket đặt tên là *Acte sans paroles*).

Trên con đường phát triển từ *Trong khi chờ đợi Gôđô* đến loại kịch bị phân hủy kể trên, vở *Tàn cuộc* chiếm vị trí trung gian. Sáng tác vào năm 1956, *Tàn cuộc* được công diễn vào năm 1957 (cùng với *Động tác không lời*) bằng tiếng Pháp ở Luân Đôn trước khi ra mắt tại sân khấu Pháp. Tác phẩm này đồng thời được Bêcket dịch ra tiếng Anh trong năm ấy.

Nó không phải không nhắc nhở lại một âm hưởng chủ đạo của *Trong khi chờ đợi Gôđô* : sự chờ đợi. Chỉ có điều ở đây không phải là chờ đợi đến, mà chờ ra đi, chờ "tàn cuộc".

Ở đây, lại xuất hiện hai cặp đôi nhân vật. Song sự xuống cấp chủ yếu không phải ở số lượng mà là khả năng động của nhân vật. Ông chủ Hamm bại liệt ngồi trên chiếc ghế có bánh xe, đằng sau đó là Clao (Clov viết gần giống như chữ Clown : thằng hề – trong tiếng Pháp và tiếng Anh) mà khả năng di chuyển cũng rất hạn chế : "Tôi xin vào bếp, ba mét trên ba mét trên ba mét, chờ ông ta huýt còi gọi... Kích thước tuyệt đấy chứ, tôi sẽ tì vào cái bàn, nhìn bức tường, chờ ông ta thổi còi". Suốt vở kịch, Hamm chỉ có việc ngáp, nhá bích quy, thổi còi sai bảo Clao, hít hà, uống thuốc an thần và "mót đi tè". Nếu ở *Trong khi chờ đợi Gôđô*, điệp khúc là "Chúng ta chờ Gôđô" thì ở đây, điệp khúc trao đổi giữa Hamm và Clao là "Mày bỏ tao đi à ? ... – Tôi đi đây". Còn hai nhân vật kia là bố của Hamm tên là Nagg (thường được Hamm gọi là "gã thông dâm", "gã sản sinh ra con cái") và mẹ Hamm tên là Nell. Họ không hoàn chỉnh về mặt hình thù, ta chỉ thấy từ hai thùng rác đặt ở hai bên mặt tiền sân khấu họ thò tay ra bíu lấy mép thùng, đẩy nắp thùng, hoặc ta thấy một cái đầu đội mũ ngủ có viền đăng ten của bà (hoặc không có đăng ten của ông) nhô lên đòi ăn bột !

Hamm chỉ có thể sờ bức tường khi nhờ Clao đẩy xe tới sát đó, đã thế "Ngoài kia, ... đó là cái địa ngục khác" : một không gian đóng kín, khiến ta liên tưởng tới căn phòng – địa ngục trong *Cửa đóng kín* của Xactơrơ. Còn thiên nhiên là cái gì ? Đó chỉ là sự phá hoại :

Hamm – *Thiên nhiên đã quên ta*
Clao – *Chẳng còn thiên nhiên nữa*
Hamm – *Chẳng còn thiên nhiên nữa : Mày quá lời đó.*
Clao – *Ở quanh vùng*
Hamm – *Nhưng chúng ta thở, chúng ta biến đổi ! Chúng ta rụng mất tóc, mất răng ! Mất đi sự tươi mát của chúng ta ! Mất lí tưởng của chúng ta !*

Có lúc, trèo lên ghế đẩu, nhòm qua ống kính, Clao miêu tả ngoài kia là đại dương, nhưng một đại dương "số không", không cánh buồm, không một cánh hải âu, còn sóng thì "giống như chì" ! Có một lúc, họ hơi nhộn nhạo lên. Clao nhìn ra ngoài cửa sổ báo là có một thằng nhóc... Nhưng nhìn cho kĩ, thì nó đang cúi xuống "nhìn cái rốn của nó"... và "có lẽ nó đã chết". Nó chẳng còn là sứ giả của Gôđô.

Cũng như *Trong khi chờ đợi Gôđô, Tàn cuộc* là một suy ngẫm, thể nghiệm về thời gian. Cuộc đời là gì, để làm gì ? Theo Clao thì "Có thể kết thúc được rồi đấy... Cả cuộc đời vẫn chỉ những câu hỏi ấy, những lời đáp ấy". Nell, từ trong thùng rác, cũng thò đầu ra gắng sức vươn sang thùng rác bên cạnh hôn ông chồng mình để rồi tự hỏi : "Sao cứ diễn mãi cái trò này, ngày nọ qua ngày kia ?". Còn với Hamm : "Sự kết thúc đã nằm trong cái khởi đầu, ấy vậy mà người ta vẫn cứ tiếp tục".

Bởi thế, triết lí toát ra từ định nghĩa về sự tồn tại ở đây có phần cay đắng. Nó giống như một lời đối đáp với những mệnh đề về tồn tại của Đêcactơ ("Tôi suy nghĩ – vậy thì tôi tồn tại"), hoặc của Hamlet trước đây, theo một chiều hướng bi đát bởi suy nghĩ và hành động không có nghĩa là "tồn tại".

Hamm (buông chiếc mũ chỏm ra) – *Ông ấy đang làm gì thế ?*

(Clao nhấc chiếc nắp thùng rác đựng Nagg, cúi xuống. Một lát).

Clao – *Ông ta khóc.*

(Clao đậy nắp thùng lại, đứng thẳng lên).

Hamm – *Vậy thì ông ta sống...*

Và cứ như thế, "kết thúc đã nằm trong khởi đầu" ; Clao tuyên bố ra đi, nhưng rốt cuộc "Clao đứng bất động cho tới cuối".

Sau *Tàn cuộc*, vở kịch cuối cùng dài nhất của Bêcket là *Ôi ! Những ngày tươi đẹp*. Cái nền, khung cảnh bài trí ở đây trơ trụi đến cùng cực : chỉ một đụn cát ở đó nhô lên một người đàn bà tên là Uyni. Hồi I, ta còn thấy bà ta từ thắt lưng trở lên, lấp ló gần đó là cái đầu hói của ông chồng tên là Uyli đang ngủ hoặc ngái ngủ... Cứ thế, bà tụt dần xuống, tới hồi II, chỉ còn một cái đầu nhô lên, vẫn nói năng không ngừng. Tất cả vở kịch chỉ tựa trên tràng độc thoại của Uyni, còn Uyli chỉ phát ra vài tiếng ú ớ.

Trong khi tụt dần xuống dưới cát bụi, (một đụn cát bãi biển ngày hè hay là biểu tượng về cái chết đang dần xâm lấn con người ?) Uyni vẫn làm những việc phù phiếm : mở cái ví đầm, lôi từng thỏi son, từng mẩu kỉ niệm, nhắc nhở lại "những ngày tươi đẹp", thỉnh thoảng quay về phía chồng âu yếm chờ một lời đối đáp thông cảm...

Cho tới đầu những năm 90, theo các nhà nghiên cứu, bà Madơlen Rơnô – diễn viên được coi như sinh ra để đóng vở này – "vẫn diễn *Ôi ! Những ngày tươi đẹp* trên khắp thế giới"(1).

Sự phân huỷ ở kịch Bêcket trước hết diễn ra trên hình thức và không chỉ tiến hành dần dần trong lòng một vở kịch như trường hợp *Trong khi chờ đợi Gôđô, Tàn cuộc, Ôi ! Những ngày tươi đẹp*, mà còn được đẩy tới cực đoan nhằm tách rời một số yếu tố của hình thức kịch, tới mức biến thành những kiểu loại rất dị biệt. Thông thường, văn bản kịch là sự kết hợp của hai loại ngôn từ : đối thoại và độc thoại. Bên cạnh đó là lời chỉ dẫn của tác giả. Ở kịch Bêcket, sự mất thăng bằng đã được nhà nghiên cứu sân khấu Uybơcxfen chú ý và cho rằng, đó cũng là một nét quan trọng của kịch hiện đại"... Những lời chỉ dẫn của tác giả có thể chiếm một vị trí quan trọng trong kịch hiện đại, ở Ađamôp, Giơnê, văn bản chỉ dẫn của tác giả mang một tầm quan trọng, một vẻ đẹp, một

(1) Anfret Ximông : *Cả một nền kịch* in trong *Magazine littéraire* số 231, 1986, tr. 34.

ý nghĩa to lớn cực kì ; Trong *Động tác không lời* (I và II) của Bêcket, văn bản chỉ còn là lời chú dẫn dài dằng dặc của tác giả"[1].

Như vậy, khi đưa lên sân khấu, kịch biến thành kịch câm.

Ngược lại, có những vở kịch, nhân vật không còn có động tác, mà chỉ còn là lời nói. Vở *Hài kịch* là một ví dụ : sự phân hủy, thu hẹp ở đây theo một hướng khác. Ba nhân vật chỉ nhô đầu ra khỏi ba cái chum để nói năng lầm bầm. Họ không có tên mà được đánh số bằng kí hiệu F2, H và F1 (F là chữ cái đầu tiên của từ "đàn bà" trong tiếng Pháp, còn H là chữ đầu tiên của từ "đàn ông")... Có thể thấy rằng Bêcket chuyển dễ dàng từ loại "lời không động tác" này sang loại những tác phẩm chỉ để phát thanh như *Tất cả những ai ngã xuống, Từ một công việc bỏ dở, Tro nóng* (theo nguyên văn tiếng Anh – Bản tiếng Pháp chỉ dịch là *Tro*), *Lời lẽ và âm nhạc* v.v... Trước sau có tới 5 bản, phần lớn được phát thanh ở đài BBC và có những bản chuyển thể thành phim cho màn ảnh nhỏ.

Tuy nhiên, cũng như nhiều nét cách tân về hình thức ở những nghệ sĩ lớn, sự phân hủy này ở kịch Bêcket vẫn mang một ý nghĩa nội dung : với kiểu những "động tác không lời" (vở I) "Cảnh tượng vụt nhanh, tất cả chỉ còn là động thái, là những lặp lại của các cử chỉ vô bổ và các tư thế, không một chi tiết về thời gian, địa điểm hay gốc tích, nhờ sự bí ẩn không thể hiểu nổi gán vào nhân vật, những cảnh tượng ấy đã chứng minh hùng hồn hơn cả đối thoại của những nhân vật tuyệt vọng về cái phi lí trong hiện sinh"[2]. Cũng như vậy, vở *Động tác không lời II* là "một biểu thị về sự nhàm chán của cuộc sống hằng ngày"...[3]. Ngược lại, với các vở chỉ có động tác, những vở kịch chỉ còn là lời lẽ như *Hài kịch* lại nói lên sự vô bổ của lời lẽ : cái công cụ để giao tiếp ấy lại khiến con người khó hiểu nhau hơn bất kì sự im lặng nào khác !

V - KẾT HỢP CỦA NHỮNG ĐỐI CỰC CHẤT BI KỊCH VÀ GRÔTEXCƠ[4]

Do sự phân hủy như vậy trong hình thức, do ý nghĩa nội dung được gợi lên (ý niệm về thời gian về cuộc đời, về ngôn từ, về hành động và con người...), người ta đã nói nhiều tới sự phủ nhận tuyệt vọng ở kịch Bêcket. Nhân vật của ông thường được gợi lên trong những mối liên hệ

---

(1) An Uybơcxfen : *Đọc kịch*, Ed. Sociales, 1982 tr. 20 – 21.

(2), (3) P.Mêlêđơ : *Xamuyen Bêcket*, Seghers, 1966, tr. 116 – 117.

(4) Có thể dịch là cái *thô kệch*.

với những vai hề (qua phong thái của các gã ma cà bông và thằng hầu ở *Trong khi chờ đợi Gôđô, Tàn cuộc*, qua lối đặt tên nhân vật v.v... – kể cả ở tiểu thuyết), nên người ta thường nói đến sự tiếp thu truyền thống của *commedia dell'arte* hoặc kịch dân gian. Vở *Động tác không lời* có lúc được dựng thành phim con rối. Song đó không chỉ là vấn đề hình thức. Hình tượng nhân vật kiểu này của Bêcket muốn nói lên một thể nghiệm : trong cuộc đời, con người giống như những con rối, bị giật dây một cách thảm hại. "Trò chơi" trên sân khấu cũng là tấn trò mà mỗi con người ngoài cuộc đời đang chơi, dù vô vị. Bởi vậy, Risa Elman từng so sánh nhân vật của Bêcket với Kafka : "... Những nhân vật của Kafka đấu tranh và họ hiểu vì lẽ gì, trong khi nhân vật của Bêcket đau khổ không hiểu vì sao[1]". Có thể, nhà nghiên cứu này đã hơi tô đậm chất "đấu tranh" ở nhân vật Kafka, nhưng ta vẫn có thể đồng ý với vế sau của nhận định. Vả chăng, cũng đã có lần Bêcket tự so sánh với Kafka : "Nhân vật Kafka có những ý định rõ ràng ; họ coi như vứt đi rồi, nhưng không đinh ninh hẳn vậy, họ không sụp đổ. Các nhân vật của tôi dường như đang sụp đổ (...). Cuối tác phẩm của tôi, chỉ còn có cát bụi : đó là cái có thể gọi thành tên"[2].

Tất nhiên, dù tác phẩm chỉ thể hiện nỗi đau của con người, thì đó cũng là một đóng góp. Bởi nếu chỉ xét trên tiêu chí đơn giản nhất là khả năng phản ánh hiện thực, thì ngày nay, ở phương Tây, người ta cũng đã xác nhận rằng, sự cô đơn của con người cũng là bệnh "sida" của thế kỉ XX. Gợi lên một thể nghiệm sâu xa về căn bệnh của thế kỉ, phải chăng đó cũng là một đóng góp ?

Tuy nhiên khi đánh giá ý nghĩa, hiệu quả của cái nhìn bi đát này, đặc biệt là lúc Bêcket mới nổi tiếng, ý kiến của các nhà phê bình đã không thống nhất. Báo chí đều đã có những lời chê trách, không chỉ về hình thức nghệ thuật : "Thật xấu, bẩn, đáng buồn, không lành mạnh, trống rỗng và thảm hại..., triết lí non choẹt..." (J.J.Gôchiê), "Sân khấu chết chóc, sân khấu thối rữa" (Pie Maccabruy).

Mặt khác, cũng như nhiều nghệ sĩ lớn, Bêcket đã gợi lên những ý kiến rất trái ngược. Ngay ở vở *Trong khi chờ đợi Gôđô*, có người đã nhìn thấy "cái cây – *tối qua đen đủi và trơ xương* hôm nay phủ đầy lá... *Chỉ độc cái cây hãy còn sống*, biểu tượng của sự tái sinh, của cuộc sống vĩnh hằng, khởi đầu của một ngày bất định và đau khổ, nó lại dẫn tới buổi hoàng hôn và lại thay mới ánh trăng tỏa dài dể xuống sân khấu và hai gã lang thang ở cuối mỗi hồi kịch" (Pie Mêlêzơ). Còn nữ diễn viên Mađơlen Rơnô, người suốt hơn ba mươi năm độc thoại vở *Ôi ! Những ngày tươi đẹp*, đã nói đến "tính nhân đạo siêu thường" của Bêcket. Nhà đạo diễn Mĩ Alan Schrâydơ cũng nói rằng, trong tác phẩm Bêcket, ta thấy "sự

(1) Risa Elman : sđd, tr. 22.

(2) Bêcket : *Xamuyen Becket nói về mình*, in trong *Xamuyen Becket*, Sđd, tr. 137.

khẳng định không lay chuyển về nghị lực của con người, về tính cách của họ về uymua với ý nghĩa như một bức tường thành duy nhất chống lại sự tuyệt vọng".

Bởi vậy, không phải chỉ do hình thức, kĩ thuật mà Bêcket đã mang lại một quan niệm, một thể nghiệm, một nghệ thuật sân khấu mới mẻ. Chính ý tưởng về sự kết hợp những đối cực trong con người, duy trì độ căng của không khí sân khấu, mà Bêcket đã đưa ra một bằng chứng sinh động cũng như một lí luận mới về một kết hợp độc đáo và điều này cũng là bản chất, bí quyết của nghệ thuật Bêcket : "Không có gì kệch cỡm[1] hơn là cái bi kịch".

Và cũng chính từ sự kết hợp phức tạp của nghệ thuật Bêcket mà ta thấy mọi yếu tố trong tác phẩm của ông đều không thể hiểu và đánh giá một chiều, đơn giản. Trong cốt truyện, chỉ một chi tiết, một nhân vật, đã có thể có nhiều ý nghĩa khó xác định, thậm chí trái ngược nhau. Trong *Ôi! Những ngày tươi đẹp*, đụn cát ở đó hai vợ chồng Uyni và Uyli nhô lên có thể là một bãi biển gay gắt nắng : bà vợ sửa lại nhan sắc, ông chồng thiu thiu với tờ báo... Nhưng đó lại cũng có thể là nấm mồ chết chóc của cuộc sống thường nhật, ở đó họ đang lún dần mà không biết... Lúc Uyni quay lại gọi chồng, ta thấy Uyli cố quờ quạng vươn tới phía vợ, nơi có khẩu súng lục vừa rơi khỏi cái ví ra ngoài : ý định đáp lại sự âu yếm, hay ý định kết thúc cho rồi ? Ta không rõ.

Trong vở *Tất cả những ai ngã xuống*, vì sao đứa trẻ trên tàu bị chết ? Qua lời kể của ông Runây, ta vừa hồ nghi, vừa không dám khẳng định : có phải ông già đã đẩy đứa bé xuống lúc tàu đang chạy hay không ? Tất cả đều không rõ rệt.

Cũng như vậy, nếu cứ tách bạch, gán cho mỗi nhân vật của Bêcket một ý nghĩa xã hội rõ rệt, rất dễ rơi vào khiên cưỡng. Pôzô là ông chủ thô tục, tàn bạo, nhưng có lúc Pôzô cũng là một nhà thơ, một triết gia, khi hắn nói : "Những giọt lệ của thế giới này bất di bất dịch. Khi một ai đó bắt đầu khóc, ở đâu đó lại có người ngừng khóc. Và cái cười cũng vậy". Lucky là đầy tớ, bị hành hạ không khác gì con lừa, nhưng những lời lẽ lăng nhăng không phải không chứa đựng một số điều uyên bác, giống như những nhà hiền triết của truyện dân gian, và hắn được ông chủ xác nhận rằng "đã học ở y rất nhiều".

Bởi vậy, ở tác phẩm Bêcket, là một kết hợp lưỡng tính, đa âm, về hình thức cũng là một kết hợp : các hình thức kịch dân gian và truyền thống (xiếc, comedia dell'arte, hề kịch, kịch câm...) với nghệ thuật hiện đại (phim câm, phản kịch...). Sự kết hợp độc đáo này đáp ứng một thị hiếu tiềm tàng trong người xem kịch hiện đại : "Khi độ căng trở thành mãnh liệt, khi cái chết và cái hài, bạo lực và nhạo báng, lo âu và giải pháp

---

(1) Dịch chữ grotesque (D.A.D).

đồng thời hiện diện, do mâu thuẫn bên trong và kế tiếp hay do có sự chu chuyển mau lẹ, người ta có được khoái cảm đặc biệt về cái grôtexcơ, cái khoái cảm từng được Bakhtin phân tích rất mạnh mẽ (...). Song khoái cảm của người xem bấy giờ là kết quả của một độ căng đôi khi thật nặng nề[1]. Quả vậy, cái bi kịch toát ra từ toàn bộ tác phẩm của Bêcket không hề một chiều, mà dường như giữ một độ căng với cái đối cực. Cử chỉ giống như hề, con rối, những lời lẽ đối đáp tục tĩu gần như lối "cương" của hề kịch và *commedia dell'arte*, những loại cặp đôi nhân vật bổ sung bù trừ cho nhau của loại kịch vừa kể trên lại được phối hợp với nghệ thuật "gián cách" của kịch hiện đại theo kiểu Brêcht, luôn nhắc nhở trò chơi mà cả khán giả lẫn diễn viên đang tham dự vào. Như ở *Trong khi chờ đợi Gôđô* chẳng hạn :

Vlađimia – *Quả là chúng mình đang ở trên sàn diễn.*

Chẳng còn phải nghi ngờ gì nữa, chúng mình đang được lên sàn.

Extơragông – *Người ta cũng đến từ phía ấy đấy.*

Vlađimia – *Ta bị bao vây rồi !* (Hoảng hốt, Extơragông lao về phía màn hậu, vướng vào đó, ngã).

...

Rồi có lúc họ bảo nhau : "Cứ như ở rạp biểu diễn ấy nhỉ" – "Ở rạp xiếc chứ" – "Ở rạp tạp kĩ" – "Ở rạp xiếc" v.v...

Tất cả những sự đan cài trái ngược ấy tạo nên cái bi đát grôtexcơ trong tác phẩm của Bêcket. Cảnh tượng kết thúc tiểu thuyết *Mơcphy* vừa bi đát vừa kệch cỡm : tro bụi thiêu xác Mơcphy hòa với cát bụi đờm rãi nơi quán rượu khi người ta thực hiện "di chúc" của anh. Ở *Trong khi chờ đợi Gôđô*, cái gánh nặng đè lên vai suốt đời Lucky, khiến Lucky bước không nổi, lại là một cái va li khi rơi xuống đất vỡ, hóa ra chỉ chứa toàn cát bụi...

Tuy nhiên, chính sự kết hợp những đối cực này ở tác phẩm Bêcket đã khiến cho dư vị cuối cùng là một sự tổng hợp mới : đó không hẳn là cảm giác đè bẹp con người. Nó là một lời mỉa mai, nhắc nhở, nếu không phải là nổi loạn đối với sự chờ đợi vô nghĩa của con người trước mọi ông chúa trên thế giới này. Không phải chỉ qua *Trong khi chờ đợi Gôđô* và các vở kịch ta mới thấy rõ điều đó. Toàn bộ tác phẩm của ông còn nói lên một sự nổi loạn : "Dựng lên một đền thờ còn dễ dàng gấp mấy việc hạ vật thờ cúng xuống khỏi đó" (*Vật không tên*). Ông nhắc nhở chúng ta vậy. Tất nhiên, cũng như tất cả những tác phẩm mang tính chất gợi mở, đối thoại hơn là thuyết giáo, hiểu tác phẩm của Bêcket theo ý nghĩa nào còn tùy thuộc vào tâm lí, trình độ, hoàn cảnh của mỗi người đọc hiện đại.

---

(1) An Uybơcxfen : *Trường học của khán giả*, Ed. Sociales Paris, 1981, tr. 340.



ƠGIEN IÔNEXCÔ

(1912 - 1994)

CHƯƠNG BẢY

ƠGIEN IÔNEXCÔ

(Eugène Ionesco, 1912 - 1994)

Khác với số đông nhà văn thường phải qua nhiều năm tháng mới khẳng định được tên tuổi của mình, Iônexcô buộc dư luận phải chú ý đến ông ngay từ buổi diễn đầu tiên, tối 11.V.1950 tại một rạp hát bé nhỏ ở Pari, tác phẩm đầu tay có nhan đề giật gân *Nữ ca sĩ hói đầu*. Ông nhanh chóng trở thành nổi tiếng không chỉ ở Pháp mà còn vượt xa ra ngoài biên giới, kẻ khen rất nhiều, người chê cũng lắm, với hàng loạt vở khác : *Những chiếc ghế, Amêdê hay Tống đi bằng cách nào, Con tê giác, Đói và khát*... Iônexcô cùng với Bêcket và Adamôp trở thành ba nhà soạn kịch thường được nhắc đến bên cạnh nhau như ba chủ soái của trào lưu "kịch phi lí" làm đảo lộn sân khấu Pháp mấy thập kỉ liền từ 1950.

Iônexcô được bầu làm Viện sĩ Viện Hàn lâm Pháp (1970), được trao Giải thưởng Văn học châu Âu của Áo (1971), Giải thưởng Jêrusalem (1973)... Những thành tựu và đóng góp của ông là không thể phủ nhận. Nhưng thời gian cũng đã đủ để cho phép chúng ta nhìn lại, đánh giá một cách khách quan tài năng và hạn chế của ông.

I - CUỘC ĐỜI VÀ SỰ NGHIỆP

Ơgien Iônexcô là nhà văn Pháp gốc Rumani, cha người Rumani, mẹ người Pháp. Ông ra đời ở Slatina (Rumani), nhưng chỉ mấy tháng sau sang Pháp sống suốt thời thơ ấu, khi ở Pari, khi tại một làng quê nhỏ vùng Mayen (Mayenne), nơi để lại cho ông ít nhiều kỉ niệm êm đềm giữa tuổi thơ chứa chất bao ấn tượng đau buồn. Mẹ ông, Têrezơ Ica (Thérèse Icard) là người phụ nữ dịu dàng, nhưng rất yếu, chưa biết sống chết lúc nào, lại thêm đau khổ vì cách đối xử tàn tệ của chồng. Ơgien thương mẹ

bao nhiêu thì càng ghét bố bấy nhiêu. Cái thương, cái ghét hằn sâu trong lòng sẽ không bao giờ phai, và để lại dấu ấn đậm nét sau này trong nhiều vở kịch của ông như *Các nạn nhân của nghĩa vụ*, *Những cuộc hành trình xuống âm phủ*. Các ấn tượng đầu tiên ấy cũng góp phần hình thành, nuôi dưỡng tư tưởng bi quan của nhà văn về kiếp sống mong manh, đau khổ trên trần thế và thái độ bạo ngược của con người nói chung. Cha ông thì "cũng như tất cả mọi người mà thôi", như ông từng nói.

Năm 1925, Iônexcô về Rumani học tập, rồi vào khoa Văn trường Đại học Tổng hợp Bucarext. Sau khi tốt nghiệp, ông trở thành giáo viên dạy tiếng Pháp và văn học Pháp ở trường trung học tại đây, đồng thời viết các bài phê bình văn chương đăng báo, không kể tập *Những khúc bi ca vì các con người nhỏ nhoi* gồm một số bài thơ sáng tác năm mười bảy tuổi.

Khi thế lực của chủ nghĩa phát xít Hitle lên mạnh ở châu Âu trong những năm 30, Iônexcô nuôi hi vọng trở lại Pháp. Ông thực hiện được ý nguyện của mình năm 1938, lấy cớ sang Pháp làm luận án tiến sĩ với đề tài "Ý tưởng về tội lỗi và về cái chết trong thơ ca Pháp từ Bôđơle (Baudelaire) trở đi" được Chính phủ cấp học bổng. Ông ở lại hẳn Pari từ ngày ấy và trở thành công dân Pháp.

Iônexcô đến với nghệ thuật sân khấu hết sức tình cờ. Đầu năm 1950, ông đang tự học tiếng Anh. Hồi ấy đang thịnh hành phương pháp học theo cuốn *Tiếng Anh không vất vả* kèm theo bộ đĩa ghi âm (Assimil). Những câu đối thoại tầm phào, vô vị tương phản với giọng điệu trang trọng của các nhân vật nói tiếng Anh trong đó làm cho Iônexcô buồn cười. Thế là ông nảy ngay ra ý định viết vở kịch hài hước *Tiếng Anh không vất vả*, tuy ông xưa nay là người quan tâm đến đủ thứ nghệ thuật chỉ trừ nghệ thuật sân khấu. Nicôla Batay (Nicolas Bataille) là một đạo diễn lúc ấy chưa có tên tuổi gì đồng ý dựng vở kịch cho ông tại Rạp Nôctambuylơ (Théâtre des Noctambules) chỉ mấy chục chỗ ngồi. Trong buổi tập dượt, có Iônexcô tham dự, một diễn viên cứ nhìn chằm chằm vào cái đầu hói của ông và đáng lẽ phải nói "Cô giáo có mái tóc rất vàng hung" (Une institutrice très blonde) thì lại nói nhịu ra thành "Cô ca sĩ có cái đầu rất hói" (Une cantatrice très chauve) ! Iônexcô liền thích thú đổi luôn tên vở kịch thành *Nữ ca sĩ hói đầu !*

Từ 1950 đến 1957 là giai đoạn thứ nhất trong sự nghiệp sáng tác của ông. Tiếp theo *Nữ ca sĩ hói đầu* là các vở *Bài học* (1951), *Những chiếc ghế* (1952), *Các nạn nhân của nghĩa vụ* (1953), *Amêđê hay Tống đi bằng cách nào* (1954), *Jăc hay sự phục tùng* (1955), *Bức tranh* (1955), *Người thuê nhà mới* (1955), *Ngẫu hứng ở Anma* (1956)...[1].

---

(1) Ghi theo năm tác phẩm được xuất bản lần đầu. Có những vở trước khi in ra đã được diễn nhiều trên sân khấu.

Đây hầu hết là những vở kịch ngắn một hồi, với hành động kịch diễn ra trong không gian hẹp giữa bốn bức tường của gia đình, lại chủ yếu ra mắt khán giả trong những rạp hát rất nhỏ, cổ lỗ, thiếu các phương tiện dàn dựng hiện đại như các rạp Huyset (Huchette), Babylon (Babylonne), Nuvô Lăngcri (Nouveau Lancry)... một số đến nay không còn tồn tại nữa. Các đạo diễn cũng toàn lớp trẻ thiếu tiếng tăm nhưng chẳng phải không có tài năng, nhất là nhiệt tình và tinh thần táo bạo như Jăc Môcle (Jacques Mauclair), Macxen Quyvơliê (Marcel Cuvelier), Jăng-Mari Xerô (Jean-Marie Serreau)...

Giai đoạn này kịch của Iônexcô gây nên dư luận ồn ào chứ chưa hẳn ông đã là người nổi tiếng với tài năng được khẳng định. Giới phê bình chia thành hai phái rõ rệt, có người nhiệt liệt hoan nghênh loại kịch "tiền phong", nhưng nhiều người khác lại viết bài phê phán nặng nề. Công chúng xem kịch cũng thế, chẳng phải ai cũng tán thưởng. Nhiều tiếng huýt sáo tức tối ; có khán giả khi ra về hậm hực như mất tiền oan. Không ít buổi diễn vắng người xem. Tờ *Lơ Figarô* (Le Figaro) có lần đăng bức vẽ biếm hoạ của Sennep tả quang cảnh buổi diễn vở *Những chiếc ghế* : trên sân khấu là hai diễn viên lút đi giữa những chiếc ghế ngổn ngang diễn cho một khán giả duy nhất ngồi lọt thỏm giữa các hàng ghế trong rạp !

Tình hình dần dần chuyển biến có lợi cho Iônexcô. Trên báo chí bắt đầu xuất hiện những bài ca ngợi của các cây bút có tên tuổi như bài của nhà soạn kịch J.Anui (J.Anouilh) năm 1955 cũng trên tờ *Lơ Figarô* đã tác động mạnh đến dư luận công chúng. Iônexcô kể rằng có lần ông đã thở phào nhẹ nhõm khi nấp sau cánh gà nhìn thấy nụ cười trên môi nhà văn Viện sĩ Hàn lâm J. Pôlăng (J.Paulhan) là người rất khắt khe đang ngồi xem kịch của ông. Các rạp hát trở nên đông khách.

Sự nghiệp sáng tác của Iônexcô bắt đầu chuyển sang giai đoạn 2 (1958-1969) với sự xuất hiện của nhiều vở kịch dài như *Tên giết người không công* (1959), *Con tê giác* (1960), *Đức vua đang chết* (1962), *Khách bộ hành trên không* (1963), *Đói và khát* (1966)... Xen vào đó cũng có những vở ngắn : *Cảnh bộ Tứ* (1959), *Cuồng nhiệt tay đôi* (1962), *Tương lai là ở trong trứng* (1962), *Lỗ hổng* (1966), *Những bài học tiếng Pháp cho người Mĩ* (1966)...

Các nhân vật quan trọng trong kịch của ông giai đoạn này không còn bị đóng khung trong gia đình, mà phạm vi hoạt động mở rộng rất nhiều, mối giao tiếp với các tầng lớp xã hội cũng phong phú hơn. Mặt khác, kịch đi vào chiều sâu, đề cập đến những vấn đề xã hội và triết lí nhân sinh đậm màu sắc bi quan siêu hình.

Đây là giai đoạn tiếng tăm của Iônexcô đã được khẳng định, nên từ những rạp hát nhỏ bên bờ trái sông Xen (Seine), kịch của ông được chuyển sang diễn ở các nhà hát danh tiếng tại trung tâm thủ đô với

nhiều phương tiện dàn dựng hiện đại và các nhà đạo diễn có tên tuổi. Nhiều nước trên thế giới đã dịch và diễn kịch của ông cùng với kịch của Beckett. Trong khi đó, vài vở như *Nữ ca sĩ hói đầu, Bài học* vẫn được diễn liên tục tại một rạp hát nhỏ từ đầu những năm 50 cho đến tận ngày nay[1].

Năm 1959, Iônexcô đọc diễn văn khai mạc cuộc Hội thảo Henxanhki (Helsinki) ở Phần Lan về "Sân khấu Tiền phong". Uy tín của ông ngày càng lớn. Ngày 25.II.1970, ông được bầu vào Viện Hàn lâm Pháp thay chỗ J. Pôlăng vừa qua đời. Trong diễn văn chào mừng đọc tại buổi lễ, J.Đơlây (J. Delay) hóm hỉnh nhắc tới chi tiết con số 40 học sinh bị nhân vật giáo sư giết chết trong vở *Bài học* trùng với con số các Viện sĩ họp thành Viện Hàn lâm, còn nhân vật của vở *Lỗ hổng* là một Viện sĩ Hàn lâm nhưng thi bằng Tú tài không đậu !

Tuy nhiên, có nhiều người đánh giá những kiệt tác của Iônexcô không phải là những vở kịch dài ở giai đoạn sáng tác này mà chính là các vở kịch ngắn trước kia. Nhà báo Anh Kenneth Tynan, người hâm mộ Iônexcô ngay từ đầu, sau khi xem buổi diễn rất thành công một vở kịch dài của ông tại nhà hát Hoàng gia ở Luân Đôn đã viết bài trên tờ *Observer* (Người quan sát) rung chuông báo động khuyên ông nên trở về với "con đường lớn".

Giai đoạn sáng tác thứ ba của Iônexcô là từ 1970 trở đi. Sức viết của ông bây giờ đã giảm nhiều, không phải vì lí do tuổi tác, mà vì nguồn cảm hứng khô cạn và sự bất lực của ngòi bút, không thể viết được gì mới mẻ hơn, mãnh liệt hơn những gì đã viết. Tuy nhiên vẫn có thể kể thêm : *Những trò chơi tàn sát* (1970), *Macbett (1972), Cái nhà thổ kinh khủng ấy !* (1973), *Người mang những chiếc va-li* (1975), *Những cuộc hành trình xuống âm phủ* (1981)...

Ngoài sự nghiệp chính là các vở kịch, Iônexcô còn là tác giả cuốn tiểu thuyết *Kẻ cô đơn* (1973), các truyện ngắn *Một nạn nhân của nghĩa vụ* (nguồn gốc của kịch *Các nạn nhân của nghĩa vụ*), *Tấm ảnh viên đại tá* (nguồn gốc của *Tên giết người không công*), *Con tê giác* (nguồn gốc của kịch *Con tê giác*), *Cờ đuôi nheo* (nguồn gốc của kịch *Amêđê*)... và bốn tập *Truyện kể cho thiếu nhi.*

Nếu qua các vở kịch của mình, Iônexcô có vẻ là người đang thức mà như mơ ngủ với "những mơ mộng lan man và chập chờn của một kẻ lên đồng"[2], thì ta lại bắt gặp một Iônexcô khác tỉnh táo, khúc chiết, giải thích và tranh luận giúp ta hiểu thêm về sáng tác của ông qua một số

---

(1) Đã vượt 5000 buổi diễn tính đến đầu năm 1970.

(2) Lời J.Delay trong E.Ionesco : *Discours de réception à l'Académie française et Réponse de J.Delay*, Gallimard. Paris, 1971, tr. 94.

cuốn sách mang tính chất bút kí hoặc ghi lại các cuộc trò chuyện : *Ghi chú và phu chú* (Notes et contre-notes, 1962), *Giữa thực và mơ* (1966)(1), *Iônexcô cởi mở* (1970)(2), *Nhật kí vụn vặt, Hiện tại quá khứ, quá khứ hiện tại...*

II - NHỮNG HƯỚNG TÌM TÒI ĐỔI MỚI

1. CHỐNG ĐỐI VÀ ĐOẠN TUYỆT

Trong diễn văn khai mạc cuộc Hội thảo về "Sân khấu Tiền phong" ở Henxanhki, Iônexcô viết : "Tôi ưng định nghĩa tiền phong bằng các thuật ngữ chống đối và đoạn tuyệt".

Ông muốn đổi mới hoàn toàn nghệ thuật sân khấu. Trong vở *Các nạn nhân của nghĩa vụ*, có đoạn hai vợ chồng Sube và Mađơlen (Choubert, Madeleine) trò chuyện :

"SUBE : *Em nghĩ gì về sân khấu ngày nay, các quan niệm của em về sân khấu là thế nào ?*

MAĐƠLEN : *Lại chuyện sân khấu của anh ! Anh bị nó ám ảnh đến loạn tâm thần mất thôi.*

SUBE : *Em có thật sự nghĩ rằng ta có thể làm được cái gì mới ở nhà hát không ?*

MAĐƠLEN : *Em xin nhắc lại với anh là chẳng có gì mới dưới ánh mặt trời. Ngay cả khi không có mặt trời.* (Im lặng)

SUBE : *Em nói đúng. Ừ, em nói đúng. Tất cả các vở kịch đã được viết ra, từ thời cổ đại cho đến ngày nay chung quy chỉ là các vở trinh thám. Sân khấu chung quy chỉ là hiện thực và trinh thám. Vở nào cũng là một cuộc điều tra kết thúc thắng lợi...*"(3)

Iônexcô muốn làm khác đi, thay thế kịch "truyền thống" bằng loại kịch khác mà về sau người ta gọi là "kịch phi lí".

Ông chống lại việc đưa lí trí, đưa cái lôgic vào nghệ thuật. Thế giới trong nghệ thuật không tuân theo những quy luật hợp lí tính mà do cái phi lí chi phối.

---

(1) *Entre la vie et le rêve* (Entretiens avec Claude Bonnefoy).

(2) *Ionesco à cœur ouvert* (Entretiens avec Gilbert Tarrab).

(3) E. Ionesco : *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1954, tr. 185.

Lí trí, theo Arixtôt, không chấp nhận sự mâu thuẫn. Triết gia viết trong *Siêu hình học* : "Một thuộc tính không thể đồng thời thuộc về và không thuộc về cùng một chủ thể và trong cùng một mối quan hệ". Ông lại viết trong *Bài học về Lịch sử môn lôgic* : "Những mệnh đề mâu thuẫn nhau không thể đồng thời đều đúng"[1]. Ngược lại, Iônexcô lại chủ trương nguyên tắc chấp nhận sự đồng nhất của các mặt đối lập. Ông trình bày quan điểm ấy ngay từ thời còn trẻ ở Bucarext : trong loạt bài tiểu luận nhan đề *Không* và vận dụng cả trong thực tiễn. Ông viết bài đả kích các nhà văn thời thượng lúc bấy giờ gây nên dư luận ồn ào rồi liền ngay sau đó lại cho đăng một bài tán tụng họ hết lời cũng chẳng kém phần thành thật. Khi giáo sư Đragômirexcô (Dragomiresco) giảng về khoa học văn chương ở khoa Văn Đại học Tổng hợp Bucarext, chàng sinh viên Iônexcô đã kịch liệt chống lại bằng mĩ học trực giác của Bênêđettô Crôxê (Beneđetto Croce) – nhà phê bình Italia, J. Đơlây nói : "Hình như ông chẳng thích nghe một nhà lôgic học bàn về các nhà quỷ thuật và trình bày những điều tinh tế một cách ngang bằng xổ ngay"[2].

Cha Iônexcô trước kia là người luôn thay đổi chính kiến, khi theo cách mạng, khi theo phát xít, lúc ngả sang hữu, khi quay sang tả, "đầu hướng theo các ngọn gió của lịch sử, tùy theo gió thổi từ hướng Tây hay hướng Đông" (J. Delay). Thái độ ấy chắc cũng góp phần củng cố quan niệm của Iônexcô, tuy ông rất căm ghét cha đã làm mẹ đau khổ một đời. Sube, hóa thân của nhà văn trong *Các nạn nhân của nghĩa vụ*, chẳng đã có lúc nói với nhân vật Cảnh sát, hiện thân của cha mình : "Cha ơi..., cha nhìn con, nhìn con đi. Con giống cha... Nếu cha vui lòng nhìn con, cha sẽ thấy là con giống cha. Con có tất cả những thiếu sót của cha." (tr. 203–04). Với Iônexcô, các mặt đối lập nhòe vào nhau, đúng như nhau mà sai như nhau, chẳng biết đâu là chân lí. Ông viết : "Chẳng có gì là tàn bạo. Tất cả đều tàn bạo. Chẳng có gì là buồn cười. Tất cả đều bi đát. Chẳng có gì là bi đát, tất cả đều buồn cười, tất cả đều thực, không thực,... có thể hiểu nổi, không thể hiểu nổi. Tất cả đều nặng, tất cả đều nhẹ"[3].

Loạn thần kinh chăng ? Iônexcô khẳng định : "Nếu không loạn thần kinh thì chẳng có văn học. Sức khỏe không có tính chất thơ ca mà cũng chẳng có tính chất văn chương"[4]. Nicôla (Nicolas) một nhân vật khác trong vở kịch nói trên và là bạn của Sube cũng băn khoăn suy nghĩ về khả năng đổi mới sân khấu, tuy chẳng viết lách gì, vì như anh trả lời viên Cảnh sát : "Chúng tôi có Iônexcô và Iônexcô, thế là đủ !" (tr. 231).

---

(1) Dẫn theo E. C. Jacquart : *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris, 1974, tr. 61.

(2) E. Ionesco : *Discours de réception à l'Académie française*, sdd, tr. 57.

(3) E. Ionesco : *Notes et contre-notes*, dẫn theo E. C. Jacquart, sdd, tr. 76.

(4) Dẫn theo J. Delay, sdd, tr. 88.

Anh "mơ ước một nền sân khấu phi lí chủ nghĩa", "phi Arixtôt", trong khi Cảnh sát : "Còn tôi, mãi mãi lôgic đúng như Arixtôt, trung thành với bản thân tôi, trung thành với nhiệm vụ của tôi, tôn trọng các thủ trưởng của tôi... Tôi không tin vào cái phi lí, tất cả đều mạch lạc, tất cả trở nên có thể hiểu được... nhờ ở sự nỗ lực của tư duy nhân loại và của khoa học" (tr. 227). Nicôla sẽ vung dao giết chết Cảnh sát, kẻ cứ "nhồi nhét" bắt Sube phải nhai phải nuốt... khiến tên Cảnh sát trở thành nạn nhân đầu tiên của nghĩa vụ.

Tâm lí là cơ sở lôgic của mọi hành động và tạo nên sự nhất quán của tính cách nhân vật. Khi cái lôgic bị loại khỏi sân khấu, thay thế bằng cái phi lí và nguyên tắc sự đồng nhất của các mặt đối lập thì tâm lí nhân vật cũng bị phủ nhận dẫn đến sự xuất hiện kiểu nhân vật khác hẳn. Nicôla trong *Các nạn nhân của nghĩa vụ* cho rằng "sân khấu hiện nay còn bị cầm tù trong những hình thức cổ lỗ của nó, chưa vượt được ra khỏi tâm lí học của một Pôn Buôcgiê[1]. Sân khấu hiện nay không tương ứng với nếp văn hóa... không ăn nhịp với toàn bộ các biểu hiện tinh thần của thời đại chúng ta". Anh nói đến cái lôgic mới, tâm lí mới, "tâm lí của những đối kháng" và giải thích rõ thêm : "Tôi sẽ đem cái mâu thuẫn vào trong cái không – mâu thuẫn, đem cái không – mâu thuẫn vào trong cái mà ý kiến thông thường cho là mâu thuẫn... Chúng ta sẽ từ bỏ nguyên tắc về bản sắc và sự thống nhất của các tính cách... Chúng ta không là bản thân chúng ta... Cá tính không tồn tại. Trong chúng ta chỉ có những lực mâu thuẫn hoặc không mâu thuẫn với nhau... Mỗi nhân vật là người khác nhiều hơn là chính bản thân mình" (tr. 226–27).

Kết quả là nhân vật mất tính xác định vì bề dày tâm lí không còn, mối tác động nhân quả giữa tâm lí và hành vi bị xóa bỏ, nhân vật nói năng, hành động hoàn toàn do ngẫu nhiên. Vì vậy, không ít nhân vật trong kịch của Iônexcô có thể đánh đổi vị trí cho nhau mà chẳng hại gì. Hai vợ chồng Mactin (Martin) có thể ngồi vào ghế của hai vợ chồng Xmit (Smith), trò chuyện với nhau đúng những câu hai vợ chồng Xmit trò chuyện, mọi người vẫn thấy tự nhiên, chẳng có gì khó hiểu, như tác giả đã làm trong *Nữ ca sĩ hói đầu*. Khi xem *Các nạn nhân của nghĩa vụ*, mới đầu ta tưởng những tiếng "Nuốt đi, nhai đi !" lặp lại nhiều lần là gắn với tính cách nhân vật Cảnh sát hành hạ, "nhồi nhét" Sube. Nhưng sau khi Cảnh sát đã bị gục dưới lưỡi dao của Nicôla, đến lượt Nicôla lại quát tháo Sube "Nuốt đi, nhai đi, nuốt đi !" bằng giọng nói của chính Cảnh sát và cũng ngồi ngay vào chiếc ghế Cảnh sát vừa ngồi. Cuối cùng, cả Nicôla, Sube, Mađơlen... đều quát lẫn nhau "Nuốt đi, nhai đi !..." trong lúc màn hạ khiến tất cả đều trở thành nạn nhân của nghĩa vụ. Iônexcô kể rằng ông xây dựng hai vợ chồng già trong vở *Những chiếc ghế* ít nhiều theo lối truyền thống nên mọi người còn thấy bóng dáng tâm lí ở họ.

---

(1) Paul Bourget (1852 - 1935) : nhà văn Pháp.

Khi sự phân biệt giữa các cá nhân không còn rõ rệt, chứ chưa nói đến sự tô đậm các tính cách, thì việc đặt cho mỗi người một cái tên khác nhau dường như không cần thiết nữa, thậm chí mất ý nghĩa. Có lẽ vì thế mà Iônecô thường dùng một tên để chỉ nhiều người. Khá tiêu biểu như trong vở *Jăc hay sự phục tùng :* có tất cả 10 nhân vật thì 5 người tên là Jăc (Jăc, Jăc bố, Jăc mẹ, Jăc ông, Jăc bà), 2 người tên là Rôbe (Rôbe bố, Rôbe mẹ), 2 con gái của Rôbe đều tên là Rôbectơ (Rôbectơ I, Rôbectơ II), còn cô em gái của Jăc tên hơi khác một chút là Jăcơlin. Không phải ngẫu nhiên một diễn viên đóng nhiều vai trong một vở là hiện tượng thường thấy ở kịch Iônexcô, có khi còn là bắt buộc ; chẳng hạn tác giả quy định hai vai Rôbectơ trong vở kịch trên phải do cùng một nữ diễn viên đóng.

Sự khác nhau giữa các nhân vật xuất hiện trên sân khấu suy cho cùng chỉ còn là sự khác nhau giữa bộ mặt này với bộ mặt khác, sự khác nhau giữa các "mặt nạ". Có lẽ đấy cũng là một lí do khiến tác giả nói rõ ở đầu kịch bản *Jăc hay sự phục tùng :* "Trừ Jăc, tất cả các nhân vật có thể mang mặt nạ". Các nhân vật của Iônexcô chỉ có tên mà không có họ, tuy rằng theo tập quán của người Pháp, họ thường được chú trọng hơn tên. Xóa bỏ họ tức là xóa nhòa mối quan hệ nhân quả về dòng dõi. Mỗi cá nhân chỉ là bản thân mình, với cái tên của mình. Đối với Iônexcô, hình như gọi nhiều người bằng một tên vẫn còn là thừa, ông muốn xóa bỏ nốt cái tên ấy đi để các nhân vật chỉ còn là những mặt nạ thật sự, bị hòa tan vào đám đông. Nhân vật trong một số vở kịch của ông không được ban cho cái tên, kể cả nhân vật chính. Nhân vật của *Bài học* là Giáo sư, Nữ sinh, U già ; của *Người thuê nhà mới* là Ông chủ, Bà gác cổng, Phu khuân vác I, Phu khuân vác II. Các nhân vật trên do độ tập trung nên dẫu sao vẫn còn đọng lại hình ảnh trong đầu óc khán giả, tuy không có tên. Đến vở *Những trò chơi tàn sát* thì các cá nhân biến đi hẳn, nhường chỗ cho đám đông. Bảy tám chục nhân vật hầu hết không có tên, chỉ toàn Bác sĩ 1, 2, 3, 4, 5, 6, Nữ y tá, Diễn viên 1, 2, Thần chết, Bà nội trợ 1 – 8, Người đàn ông 1 – 8 v.v... Tuy xen vào đấy là vài nhân vật có tên như Jăc, Katia, Jăng, Jan... nhưng chẳng ai là nhân vật trung tâm và mỗi người chỉ xuất hiện thoáng qua ở đôi đoạn như bao nhân vật không tên khác nên cũng chẳng hiện hình rõ nét gì hơn.

Từ chỗ mất đường viền xác định đến chỗ nhân vật nhòe vào nhau lẫn lộn người này với người khác chỉ còn một quãng ngắn. Nhân vật Kiến trúc sư trong *Tên giết người không công* lát sau trở thành Chánh cẩm, rồi lại là Thầy thuốc. Mađơlen trong *Các nạn nhân của nghĩa vụ* đang là vợ của Sube, thoắt bỗng trở thành mẹ để cuối cùng lại trở về với tư cách người vợ. Còn viên Cảnh sát trẻ măng chỉ đáng tuổi con hai vợ chồng Sube lúc sau trở thành cha của Sube, chồng của Mađơlen và lời Mađơlen trách móc chồng (Cảnh sát) : "Ông là một kẻ đê mạt ! Ông đã

làm tôi nhục nhã, ông đã hành hạ tôi suốt đời..." (tr. 201) làm ta liên tưởng đến bi kịch gia đình của cha mẹ Iônexcô.

Kết cấu lôgic, tạo nên vẻ giống như thật trong kịch truyền thống bị phá vỡ và thay vào đó là cấu trúc của giấc mơ. Các nhân vật bị tước hết những đặc tính cần thiết để định hình không còn đóng vai trò quan trọng trong kịch nữa. Nhiều nhà nghiên cứu nhận xét rất đúng kịch của Iônexcô chủ yếu là kịch tình huống, nhân vật chỉ dùng làm thứ chống đỡ cho tình huống. Tác giả viết trong *Ghi chú và phụ chú* : "Không có các tính cách, mà là những nhân vật chẳng xác định (chúng trở thành mặt đối lập với chính bản thân chúng bất cứ lúc nào, chúng thế chỗ cho những người khác và ngược lại) : đơn thuần chỉ là một chuỗi không có mạch lạc, một dãy kết hợp ngẫu nhiên, không có mối quan hệ nhân quả"(1). Ở một chỗ khác, ông nói rõ thêm : "Tôi muốn... tước bỏ khỏi hành động kịch tất cả những gì là đặc thù của nó, cốt truyện, những nét riêng của các nhân vật, tên của chúng, thành phần xã hội, bối cảnh lịch sử của chúng, các nguyên nhân bề ngoài của xung đột kịch, mọi minh chứng, mọi lí giải, mọi lôgic của xung đột"(2).

Trong kịch Iônexcô, các nhà lôgic học thường trở thành đối tượng chế giễu. Tập trung và cay độc hơn cả là vở kịch *Ngẫu hứng ở Anma* (1956). Có lẽ những vở kịch đầu tiên của ông hứng chịu khá nhiều phản ứng mãnh liệt của công chúng và giới phê bình nên ông cho ra mắt vở này để vừa giải thích vừa phản công lại. Anma (Alma) là tên một quảng trường và một chiếc cầu bắc qua sông Xen ở Pari. Tên vở kịch gợi ta nhớ đến *Ngẫu hứng ở Vecxay* của Môlie (Molière).

Một vở kịch ngắn với năm nhân vật : ba ông tiến sĩ Bactôlômêux (Bartholomeus I, II, III), bà người làm công Mari (Marie) và chính bản thân Iônexcô, Iônexcô đang ngủ gục trên bàn giữa đống bản thảo thì Bactôlômêux I mặc áo thụng tiến sĩ bước vào, hỏi về công việc của tác giả, về nhan đề vở kịch. "Nhan đề ư ? – tác giả đáp – Ô hay ! Ngài biết đấy, tôi đâu có biết kể các vở kịch của tôi...". Nhưng rồi tác giả cũng cho biết nhan đề là *Con kì nhông của gã mục đồng*(3), "tôi đưa chính bản thân tôi lên sân khấu để tiến hành tranh luận về kịch..." – "Không phải là tiến sĩ, ông không được quyền có ý kiến" – "Tôi muốn nói là những kinh nghiệm của tôi..." – "Những kinh nghiệm ấy không có giá trị vì không khoa học"(4). Lại thêm Bactôlômêux II, rồi Bactôlômêux III vào. Ba ông tiến sĩ học vấn uyên bác đến mức tưởng rằng Sêcxpia là người

---

(1) Dẫn theo E. C. Jacquart, sdd, tr.61.

(2) Dẫn theo E. C. Jacquart, sdd, tr.149.

(3) Vì vậy vở kịch có phụ đề *Con kì nhông của gã mục đồng*.

(4) E. Ionesco : *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1958, tr.66.

Nga hay người Ba Lan và Adamôp ra đời trước Arixtôt... luôn lên giọng bắt bẻ dạy đời, cuối cùng đánh lộn nhau như các ông thày dạy triết, dạy vũ, dạy nhạc trong *Lão tư sản quý tộc* của Môlie. Khi Mari nghe ầm ầm phá được cửa vào phòng thì thấy ba vị tiến sĩ đội mũ tai lừa đang nhảy cẫng lên dàn cảnh cho vở kịch *Giáo dục một tác giả*. Họ muốn "chữa những căn bệnh cho sân khấu" (tr. 103).

Iônexcô trong kịch quan niệm mọi chuyện diễn ra trên sân khấu biến hóa như con kì nhông đổi màu. Ông có lí khi trả lời các vị tiến sĩ : "Các chân lí kia trở nên nguy hiểm nếu chúng được xem như những giáo điều không thể sai lầm và khi các vị tiến sĩ và các nhà phê bình nhân danh chúng hòng loại trừ các chân lí khác và điều khiển, kể cả hành hạ, sáng tạo nghệ thuật" (tr. 107).

Nhưng đem cái phi lí thay cho cái lôgic và lí trí trong kịch như Iônexcô đã làm một cách cực đoan, tự nó đã bộc lộ những sai lầm khó chấp nhận dù được đặt vào trong hoàn cảnh nào. Tác giả kết thúc *Ngẫu hứng ở Anma* như sau :

"BACTÔLÔMÊUX I : *Ông nói nghiêm chỉnh đấy chứ ?*

IÔNEXCÔ : *Tôi nói nghiêm chỉnh hay không ư ?*

Không... có... nghĩa là không...

BACTÔLÔMÊUX III : *Đến lượt ông trở thành kinh viện rồi.*

BACTÔLÔMÊUX I : *Bởi không phải là tiến sĩ, thì cũng vẫn là tiến sĩ*" (tr. 108).

Iônexcô chống đối và đoạn tuyệt với kịch truyền thống ở một khía cạnh khác có ý nghĩa hơn và ít nhiều đóng góp cho sự phát triển của nghệ thuật sân khấu.

2. BI ĐÁT MÀ HÀI HƯỚC

Ông chống lại quan niệm kịch bản thuần túy văn học, chủ yếu gồm toàn những lời đối thoại. Trước hết phải nói rằng, các nhà soạn kịch trước kia không lãng quên sàn diễn trong khi sáng tác kịch bản, một trong những yếu tố quan trọng để cho kịch thành công, trừ một số vở ít ỏi viết ra chủ yếu để đọc chứ không nhằm để diễn. Khi hạ bút viết mỗi cảnh, mỗi lời, mỗi từ ngữ, nhà soạn kịch đều hình dung chúng vang lên trên sân khấu. Ngoài những lời đối thoại, các tác giả còn ít nhiều sử dụng các chỉ dẫn sân khấu (indications scéniques) liên quan đến bài trí, hóa trang, diễn xuất. Tuy nhiên, về cơ bản đối với sân khấu trước kia, kịch bản vẫn là chúa tể, mà chủ yếu là những đối thoại.

Iônexcô cùng với một số nhà soạn kịch khác không chấp nhận tình hình ấy. Ông ghi chép : "Trong kịch, tất cả đều là ngôn ngữ : các từ ngữ,

các động tác, các đồ vật, ngay cả hành động nữa, vì tất cả dùng để diễn đạt, để nói lên một cái gì"[1]. Theo ông, kịch bản phải bao quát tất cả những yếu tố đó. Chúng đều có giá trị biểu đạt như nhau. E. C. Jăcca nhận xét : "Nhà soạn kịch trở thành nhà kí hiệu học, trở thành người tạo ra kí hiệu... Vấn đề không phải là thốt ra lời nữa mà là *thông báo*"[2].

Đọc các kịch bản của Iônexcô, ta thấy rất rõ sự kết hợp khăng khít giữa nhà soạn kịch Iônexcô và "nhà đạo diễn" Iônexcô khiến ta liên tưởng đến thể loại "truyện phim" (ciné-roman)[3] của A.Rôbơ-Griê (A.Robbe-Grillet), tuy Iônexcô chẳng bao giờ đạo diễn các vở kịch của mình. Ông chú ý đầy đủ các mặt ngôn từ, âm thanh, tiếng động, hình ảnh, trang phục, bài trí, màu sắc, ánh sáng... khiến người ta nói đến loại kịch tổng thể (théâtre total).

Cũng vì vậy mà những cái tạm gọi là "chỉ dẫn sân khấu" chiếm vị trí rất đặc biệt trong các kịch bản của ông. Có lẽ ông không quan niệm đấy là những "chỉ dẫn" thêm thắt vào kịch bản mà là bộ phận quan trọng hợp thành kịch bản. Vở *Những chiếc ghế* kèm theo cả sơ đồ sân khấu gồm bao nhiêu cửa bố trí ra sao theo số thứ tự ; bà lão mỗi lần khuân ghế ra sân khấu theo lối cửa nào rồi vào theo lối nào. Cũng vậy, vua Bêrăngiê Đệ Nhất, chính phi Macgơrit, thứ phi Mari (Bérenger, Marguerite, Marie)... của vở *Đức vua đang chết* đều được chỉ huy lối ra lối vào chặt chẽ như thế.

Thông thường, các chỉ dẫn sân khấu hướng dẫn diễn viên thể hiện đúng thái độ, cử chỉ của nhân vật phù hợp với lời đối thoại. Nhưng ở Iônexcô nhiều khi đó lại là những hướng dẫn để diễn xuất ngược lại với ngôn từ. Miệng nhân vật bảo đứng lên, nhưng tác giả lại muốn y ngồi xuống hay ngược lại *(Đức vua đang chết)* ; nhân vật nói một đường nhưng hành động một nẻo *(Ngẫu hứng ở Anma)*, khiến ba vị tiến sĩ Bactôlômêux cũng phải ngạc nhiên và sau đó gật gù khi nghe Iônexcô (nhân vật) giải thích : "Tôi bỏ đi để ở lại dứt khoát hơn, tôi bỏ trốn, đúng thế, nghĩa là không đúng thế, tôi bỏ trốn để không đi... Vâng, tôi bỏ đi để ở lại" (tr.86). Trong những trường hợp ấy, rõ ràng vai trò của các chỉ dẫn sân khấu đã đổi khác và không thể thiếu. Chúng lái diễn xuất theo ý đồ của tác giả chứ không theo "tâm lí" của nhân vật bộc lộ ở ngôn từ, vì nhân vật đã bị tước bỏ "tâm lí". Các chỉ dẫn sân khấu "im lặng", "ngừng" được dùng rất phổ biến trong kịch bản của Iônexcô chẳng phải là không có ý nghĩa, vì im lặng cũng là một kí hiệu thông báo, một thứ siêu ngôn ngữ vượt ra ngoài những lời đối thoại.

---

(1) Dẫn theo E. C. Jacquart, sđd, tr.202.

(2) E. C. Jacquart, sđd, tr.203.

(3) *Ciné-roman* có thể dịch là "tiểu thuyết - điện ảnh" để làm nổi rõ sự kết hợp giữa hai loại hình nghệ thuật.

Tác giả còn đặc biệt chú ý đến vai trò của những tiếng động đối với sân khấu, một thứ siêu ngôn ngữ khác vắng bóng trong kịch bản truyền thống : những tiếng động trên sân khấu và cả những tiếng động giả định từ bên ngoài vọng vào, tất cả đều được chỉ dẫn cụ thể. Các tiếng động ấy nhiều khi có vai trò độc lập, chẳng liên quan gì đến hành động kịch. Có thể xếp vào "tiếng động" cả những lời nói, kể cả những đoạn đối thoại, không phải của các nhân vật mà từ ngoài hành lang hay dưới phố giả định vọng lên, và cũng chẳng dính líu gì đến chuyện đang diễn ra trên sân khấu. Trong vở *Tên giết người không công*, những "tiếng động" như thế chiếm non nửa số trang của cả hồi II trên tổng số ba hồi : nào là tiếng bà gác cổng vừa quét ngoài hành lang vừa hát hoặc nói chuyện với ông Lơla (Lelard) nào đấy, nào là tiếng những người lái ô tô cãi nhau dưới đường, rồi tiếng học trò chí choé, tiếng chó sủa ăng ẳng, tiếng một ông khách hỏi thăm bà gác cổng nhà cô Côlôngbin (Colombine) cũng chẳng phải là một nhân vật của kịch...

Những đóng góp trên rõ ràng có những khía cạnh tích cực, nhưng cùng với mong muốn xây dựng loại "kịch tổng thể", chống lại kiểu kịch bản chỉ có đối thoại, Iônexcô còn chủ trương thay thế kịch truyền thống bằng loại "kịch thuần túy", không nhân vật, không cốt truyện, không hành động, không xung đột, phi thời gian không gian... và gạt bỏ tất cả những quy ước sáng tác cũ ông cho là lỗi thời. Điều này làm ta liên tưởng đến các khuynh hướng hội họa thuần túy, thơ ca thuần túy, tiểu thuyết thuần túy.

Nhưng loại kịch thuần túy ấy vẫn nói lên một cái gì. Thấm vào trong các tác phẩm của ông là nỗi cô đơn khủng khiếp, những suy tư triết học đầy bi đát về "thân phận con người" và nỗi ám ảnh thường trực của cái chết.

Cảm giác về sự cô đơn trên thế gian đeo đẳng Iônexcô trong suốt cuộc đời, và được ông ghi lại khá đậm nét ở các tập hồi kí, nhật kí. "Tôi luôn luôn có cảm giác về tình trạng cô lập, tình trạng vây hãm, không thể giao tiếp"(1). E. C. Jăcca nhận xét "Iônexcô đôi khi đem đến cho sự cô đơn những nguyên nhân xã hội nhiều hơn nếu so với Bêcket", nhưng về căn bản vẫn là nỗi cô đơn mang tính chất siêu hình khiến ta nhớ tới ý kiến của Bêcket trong cuốn sách về Pruxt (M. Proust) khi ông cho rằng hai người là "hai động lực cách biệt và tự tại chẳng có bất cứ hệ thống đồng điệu nào nối lại với nhau"(2).

J. Đơlây viết trong lời đáp sau diễn văn của Iônexcô đọc tại lễ tiếp nhận vào Viện Hàn lâm : "Ông là một con người trơ trọi. Sau tấm mặt nạ lố lăng trong kịch của ông ẩn giấu một nỗi cô đơn". Nỗi cô đơn như một căn bệnh trừu tượng được cụ thể hóa trên sân khấu bằng nhiều hình

(1), (3) Dẫn theo E. C. Jacquart, sdd. tr. 82.

thức khác nhau. Các nhân vật tìm đủ cách để xua tan nỗi cô đơn nhưng cuối cùng đều thất bại bi đát.

Có thể nói cô đơn là một trong những siêu đề[1] trong sáng tác của Iônexcô. Nó hiện lên nhan đề cuốn tiểu thuyết duy nhất của ông : *Kẻ cô đơn* (1973). Một nhân vật không rõ tên kể chuyện mình ở ngôi thứ nhất : "Ở tuổi ba mươi lăm, đã đến lúc rút ra khỏi cuộc đua chen. Tôi đã chán ngấy công việc làm của tôi". Tiểu thuyết bắt đầu như vậy. Anh ta làm ở sở nào không rõ, họ hàng thân thích chẳng nghe nói có ai, cha mẹ mất từ lâu. Anh liền xin thôi việc, chia tay ông chủ và mấy người bạn đồng nghiệp một cách dửng dưng rồi ra đi thuê một căn phòng ở vùng phụ cận ngoại ô Pari, sống một mình, không cho ai biết địa chỉ, chẳng tiếp xúc với ai, ngoài bà giúp việc, chẳng quan tâm đến bất cứ việc gì. "Thế giới bao quanh mà tôi không ở trong thế giới... Tôi đạt tới một thứ dửng dưng về tinh thần... *Họ* không còn là các đồng bào của tôi nữa, tôi cố gắng để chẳng hiểu gì những lời nghe thấy họ nói ở tiệm ăn"[2]. Có lúc lòng gắn bó với đời trỗi dậy, anh thuê lắp điện thoại để giao tiếp với bạn bè, anh chấp nhận lời đề nghị của cô hầu bàn đến sống với anh để chữa cho anh nỗi cô đơn, anh nhớ tới những kỉ niệm êm đẹp thời thơ ấu : "Đã có một thời... đã có một thời... Có đúng là tôi còn ràng buộc với thời đó hay không ? Đúng, đúng thế. Vậy là tôi còn có những mối ràng buộc trong vũ trụ. Điều đó hầu như làm cho tôi thấy vui vui" (tr. 134).

Nhưng chút ánh sáng bừng lên cũng chóng tắt. Anh càng dấn sâu hơn vào cuộc sống cô đơn. Rồi anh không ra khỏi phòng nữa. Lương thực, thực phẩm, anh chất đầy quanh mình đủ dùng cả tháng cả năm, "tôi quyết định thu xếp để sống lánh mặt tất cả mọi người" (tr. 167). Cuộc sống của anh lúc này như thực như mơ, thời gian xóa nhòa, không gian mờ ảo. Cuối cùng tất cả biến đi, chỉ còn lại sa mạc vô biên, "căn phòng của tôi dường như treo lơ lửng, im lìm, một dấu chấm trong khoảng mênh mông" (tr. 190).

Ta có thể nghĩ rằng, cuộc sống cô đơn trong tiểu thuyết này là cô đơn tự nguyện. Thực ra, nhân vật xưng "tôi" ở đây vừa là thủ phạm vừa là nạn nhân của cô đơn. Quyết định của anh năm ba mươi lăm tuổi chỉ là hệ quả tất yếu của nhận thức cô đơn gặm nhấm dần tâm tư anh từ bao năm nay. Một nỗi cô đơn ở bình diện triết học chứ không phải ở bình diện xã hội như chính anh đã phân biệt : "Tôi cảm thấy trơ trọi, trơ trọi ở tầm vũ trụ, như thể tôi là đấng sáng tạo ra chính bản thân mình... Thông thường người ta không trơ trọi trong sự cô đơn. Người ta mang tất cả theo mình. Người ta cô quạnh, sự cô quạnh không phải là sự cô

(1) Tạm dịch chữ "archithème".

(2) E. Ionesco : *Le solitaire*, Mercure de France, Paris, 1973, tr. 58.

đơn tuyệt đối, có tính chất vũ trụ, sự cô đơn kia chỉ là sự cô đơn bé nhỏ, có tính chất xã hội mà thôi" (tr. 61).

Căn phòng bốn bề khép kín mà anh tự giam mình kia có nghĩa lí gì khi anh đã nghĩ rằng : "Vũ trụ đối với tôi dường như là một thứ chuồng lớn, hay đúng hơn là một thứ nhà tù lớn, bầu trời, chân trời dường như là những bức tường, phía sau chắc phải có cái gì khác..." (tr. 26). Có thể nói thái độ chủ động tìm đến với cô đơn trong gian phòng như dấu chấm giữa sa mạc bao la hoang vắng, chỉ là hình ảnh biểu tượng, cụ thể hóa nhận thức và thái độ của nhà văn về nỗi cô đơn bi đát của con người trên thế gian này.

Ta đã tiếp cận một siêu đề khác trong sự nghiệp sáng tác của Iônexcô nói chung, đó là cái phi lí của thân phận con người đậm màu sắc hiện sinh chủ nghĩa trong nhận thức của ông, một trong những nguyên nhân cơ bản dẫn đến thuật ngữ "kịch phi lí".

Khái niệm "phi lí" có những nội hàm khác nhau : phi lí mang tính chất tâm lí, xã hội và phi lí mang tính chất triết học, siêu hình. Ở trường hợp thứ nhất, cái phi lí (l'absurde) là cái không hợp lí (la déraison), cái trái lôgic (l'illogique). Ở trường hợp sau, cái phi lí gắn với nhận thức bi đát về thân phận con người dẫn tới đau khổ và tuyệt vọng. Cái phi lí trong tác phẩm của Iônexcô chủ yếu hiểu theo nội dung này. Trong cuộc trò chuyện với Clôt Bonnơfoa, tác giả nói : "Đôi khi tôi gọi là phi lí điều tôi không hiểu... Tôi cũng gọi là phi lí con người đi lang thang không mục đích, quên mất mục đích, con người bị chặt đứt khỏi những gốc rễ cốt yếu, siêu nghiệm của nó... Tất cả những cái đó là sự thể nghiệm cái phi lí siêu hình, điều bí ẩn tuyệt đối"[1]. Theo ông, mọi người đều là nạn nhân của cái phi lí, nó không chừa một ai, chỉ có nhận thức hay không nhận thức ra nó mà thôi.

Kẻ cô đơn trong tiểu thuyết của ông là người đã cảm nhận được nỗi lo âu khắc khoải siêu hình này. Anh cho rằng "cuộc sống, thế gian, mọi người, tất cả đều là ảo ảnh" và "bị sinh ra trong đời là nỗi bất hạnh lớn" (tr. 83). Anh cảm thấy cuộc sống sao mà nặng nề, cực nhọc, buồn tẻ mà lí do chẳng phải vì những thiếu thốn vật chất, "cả tuần lễ tiếp theo sau, tôi mang nó trên lưng như Atlas cõng quả địa cầu" (tr 18). Anh cũng có những lúc cảm thấy "buồn nôn", cái cảm giác ở nhân vật Rôcăngtanh (Roquentin) trong tiểu thuyết của Xactơrơ (J. P. Sartre).

Toát lên ở khắp các tác phẩm của Iônexcô là nỗi đau phải sống, là cái vô nghĩa lí của thân phận con người ; cuộc đời theo ông chỉ là "câu chuyện do một thằng ngốc kể lại, ồn ào cuồng nhiệt mà chẳng muốn

---

(1) Claude Bonnefoy : *Entretiens avec Eugène Ionesco,* P. Belfond, Paris, 1966, tr. 148.

nói lên điều gì"[1] như có người đã nhận xét. Tất cả chỉ để dẫn tới cái chết, một siêu đề nữa trong sáng tác của ông sẽ đề cập đến ở chỗ khác.

Trong kịch của Iônexcô, các siêu đề trừu tượng nói trên đều được cụ thể hóa bằng những biện pháp độc đáo, trước hết là sử dụng cái phi lí như một *nguyên tắc cấu trúc kịch* cụ thể để phản ánh cái phi lí của thân phận con người trừu tượng trong quan niệm của mình.

Trước nhận thức bi đát ấy, Iônexcô lựa chọn thái độ hài hước. Theo cách nói của E. C. Jăcca, Iônexcô và các nhà soạn kịch khác thuộc trào lưu kịch phi lí không nhập cuộc như Xactơrơ hay Camuy (Camus) mà "tháo lui bằng cách trốn tránh vào trong sự hài hước... người ta đau khổ, người ta thấy mình đau khổ và người ta cười khẩy"[2].

Theo Iônexcô, bi đát và hài hước như hai mặt của cùng một vấn đề, không thể quan niệm chúng tách rời nhau. Ông viết : "Cái hài là trực cảm về cái phi lí, tôi cho rằng nó làm cho người ta tuyệt vọng hơn là cái bi. Cái hài là bi đát và bi kịch của con người là hài hước"[3]. Vì vậy, suy cho cùng, hài hước chỉ làm cho tính chất bi đát tăng thêm và càng thể hiện sâu sắc hơn tâm trạng tuyệt vọng, mất hết lòng tin vào cuộc sống và con người của nhà văn. Cuộc sống là vô nghĩa, con người đáng nực cười, cách nhìn ấy giải thích vì sao trong kịch của ông không có anh hùng mà chỉ có phản – anh hùng, các nhân vật ngớ ngẩn nửa người nửa ngợm, các nạn nhân đau khổ, kể cả Bêrăngiê (Bérenger), nhân vật trung tâm ít nhiều có những khía cạnh tích cực trong một số vở kịch của ông. J. Đơlây viết : "Kịch phi lí là gì nếu chẳng phải là sự phản bác lại nỗi tuyệt vọng siêu hình bằng tiếng cười của thằng hề"[4].

Nhận thức bi đát mà hài hước kể trên chi phối nghệ thuật kịch Iônexcô. Theo E. C. Jăcca, dưới ngòi bút của nhà văn, con người xuất hiện với hai tư cách vừa là nạn nhân của cái phi lí, vừa là kẻ tự tách ra để quan sát chính bản thân mình. Ở tư cách trên, con người cảm thấy bi đát ; ở tư cách dưới lại thấy đáng nực cười. Vậy là có nét đổi mới nghệ thuật đáng kể : sự việc hiện ra không phải từ một điểm nhìn duy nhất mà từ hai điểm nhìn hay đúng hơn là một điểm nhìn kép, của kẻ cảm nhận và của kẻ tách ra tự phán xét mình. "Phương thức *chủ quan* chồng chéo lên phương thức *khách quan* – Jăcca viết – sự cảm nhận không phải là cảm nhận của *tôi*, mà là cảm nhận của cái *tôi* lưỡng hoá thành *hắn* và phán xét *tôi*. Trong thực tiễn, tình hình còn phức tạp hơn nhiều. Có sự qua lại liên tục giữa *Tôi, hắn,* và *Tôi–hắn*"[5]. Ở một chỗ khác, ông

---

(1) Dẫn theo J. Delay, sdd, tr.53.

(2) E. C. Jacquart, sdd, tr.92.

(3) Dẫn theo Geneviève Serreau, trong *Encyclopédie française,* tr. 6414.

(4) J. Delay, sdd, tr.53.

(5) E. C. Jacquart, sdd, tr.94.

nói rõ thêm : "Tác giả vừa là đương sự trong tấn bi kịch cuộc đời, vừa là khán giả quan sát từ xa, vừa là chủ thể bị nhìn và khách thể bị nhìn, vừa là Xiziphơ đau khổ vừa là Thượng đế cười khẩy. Tóm lại là một kẻ bị giằng xé"(1).

Cái bi đát và cái hài hước cùng tồn tại trong kịch tạo nên dáng vẻ đặc biệt. Có người gọi nó là bi hài kịch, nhưng không giống bi hài kịch cổ điển – thực chất là bi kịch nhưng kết thúc vui vẻ. Nó cũng không giống với các đram lãng mạn ở đó các yếu tố bi và hài xen kẽ. Trong kịch Iônexcô, các mặt đối lập bi đát và hài hước hòa lẫn vào nhau không thể tách biệt được. Iônexcô có ý thức dùng cả loạt đối âm (contrepoint) để giữ cho kịch luôn luôn ở thế thăng bằng giữa bi đát và hài hước, vừa khó khăn vừa khéo léo như làm trò xiếc trên dây theo hình ảnh so sánh của J. Đơlây. Đối âm trong nội dung kịch : chuyện xảy ra vừa bi vừa hài. Đối âm giữa kịch bản và diễn xuất : lời nói bi thương thì cử chỉ điệu bộ lại buồn cười, điệu múa vui lại đi kèm với âm nhạc buồn... hoặc như tác giả khái quát trong *Ghi chú và phụ chú :* "Văn bản hài hước thì diễn xuất bi thảm. Văn bản bi thảm thì diễn xuất hài hước"(2).

Trong đáp từ của J. Đơlây có đoạn : "Những người này thấy ông là một tác giả buồn cười thậm chí vui nhộn, những người khác lại cho ông là một tác giả sầu muộn thậm chí cáu kỉnh, và rõ ràng họ đều có lí, tùy theo tính khí của từng khán giả và mỗi vở của ông là một hài kịch, hoặc bi kịch hoặc bi hài kịch... Và những phụ đề ông đặt cho các tác phẩm của ông, "hề kịch bi đát" (farce tragique), "đram hài hước" (drame comique) thường làm cho họ bối rối chẳng biết chọn bề nào"(3).

Dù sao cũng phải nói rằng bi đát là âm điệu chủ đạo toát lên trong các kịch bản của ông và cả ở trên sàn diễn, vì hài hước cũng là để góp phần tăng thêm bi đát.

III – VỊ TRÍ CỦA IÔNEXCÔ VÀ KỊCH PHI LÍ

1. NGƯỜI CHA CỦA KỊCH PHI LÍ

Iônexcô không phải là hiện tượng duy nhất của kịch phi lí. Như ta đã biết, bên cạnh ông là hai nhà soạn kịch khác, Bêcket và Adamôp, thường được nhắc đến, tạo thành một trào lưu sau năm 1950, tuy kịch phi lí

(1) E. C. Jacquart, sdd, tr.103.

(2) Dẫn theo E. C. Jacquart, sdd, tr.180.

(3) J. Delay, sdd, tr.69.

không phải là một trường phái có tổ chức với các bản tuyên ngôn và cương lĩnh sáng tác chung. Ba nhà văn Pháp, một người gốc Rumani (Iônexcô), một gốc Ailen (Bêcket), một gốc Nga (Ađamôp), tính khí khác nhau, chẳng phải chỗ bạn bè thân thiết, thực ra cũng không tạo thành một nhóm. Nhưng cả ba cùng nổi lên một thời sau năm 1950 và đều xuất phát bằng những vở kịch táo bạo từ những rạp hát nhỏ nằm bên tả ngạn sông Xen ở Pari.

Xamuyen Bêcket (Samuel Beckett, 1906 - 1989) sinh ở Đablin (Dublin), thủ đô Ailen, 1928 - 1930, ông sang Pháp dạy tiếng Anh ở trường Sư phạm Pari, sau đó về nước dạy tiếng Pháp và tiếng Italia. Năm 1932, ông bỏ nghề dạy học chuyển sang viết văn. Năm 1937, ông sang sống ở Pháp, 1941 - 1945, ông lánh về miền đông nam nước Pháp tham gia kháng chiến chống phát xít Đức xâm lược. Chiến tranh kết thúc, ông trở về Pari và hầu như định cư tại đây. Sự nghiệp sáng tác của ông bắt đầu bằng những cuốn tiểu thuyết viết bằng tiếng Anh : *Mocphy* (Murphy, 1938), *Uat* (Watt, 1942), sau đó bằng tiếng Pháp : *Môloa* (Molloy, 1951), *Malon chết* (Malone meurt, 1952)... Từ đây, ông chuyển sang viết kịch và trở thành nổi tiếng với các vở *Trong khi chờ đợi Gôđô* (1953), *Tàn cuộc* (1957), *Ôi ! Những ngày tươi đẹp* (1961)... Bêcket đoạt giải Nôben về văn học năm 1969[1].

Actuya Ađamôp (Arthur Adamov, 1908 - 1970) sinh ở Kislovodsk miền Kapkaz, sau sang định cư ở Pháp và sống tại Pari. Sự nghiệp sáng tác kịch của ông chia làm hai giai đoạn. Giai đoạn đầu gắn liền tên tuổi của ông với trào lưu kịch phi lí và gồm một số vở sáng tác trong thời gian mấy năm ngắn ngủi : *Nhại* (1950), *Diễn tập lớn và diễn tập nhỏ* (1950), *Xâm nhập* (1950), *Giáo sư Taran* (Le Professeur Taranne, 1953), *Tất cả chống lại tất cả* (1953)...

Không hẹn mà nên, kịch Iônexcô, kịch Bêcket và các vở giai đoạn đầu của Ađamôp có những nét đại đồng. Cả ba tác gia đều có khuynh hướng tư duy siêu hình đậm màu sắc bi quan, coi cuộc đời là phi lí, con người là vô nghĩa ; cả ba đều bị ám ảnh bởi mặc cảm cô đơn, tâm trạng tuyệt vọng không lối thoát nào khác là cái chết cũng phi lí như mọi điều phi lí khác. Cả ba đều muốn đoạn tuyệt với kịch truyền thống và xây dựng một loại kịch mới trong đó cốt truyện, tâm lí nhân vật, tính lôgic của hành động... đều bị gạt bỏ. Cả ba đều nhận thức cuộc đời và con người qua lăng kính vừa bi đát vừa hài hước, đồng thời chủ trương cụ thể hóa cái phi lí cũng như cách nhìn bi đát mà hài hước kia không chỉ qua ngôn từ đối thoại mà cả trong cấu trúc của kịch, một loại kịch tổng thể, không theo nguyên tắc phản ánh hiện thực mà ít nhiều hiện ra như trong giấc chiêm bao.

---

(1) Xem thêm chương *Xamuyen Bêcket.*

Vở *Tàn cuộc* của Bêcket về nhiều mặt tương tự như vở *Đức vua đang chết* của Iônexcô với tấn bi kịch về tuổi già, sự suy sụp và cái chết. Câu nói của nhân vật Nelơ (Nell) trong *Tàn cuộc* : "Chẳng gì buồn cười hơn là nỗi bất hạnh... đó là điều hài hước nhất trần gian" rất gần gũi với một ý kiến của Iônexcô ta đã có dịp biết đến. Nhan đề vở kịch *Nhại* của Ađamôp, không phản ánh thế giới mà nhại lại thế giới, làm ta nghĩ đến thái độ cười cợt của Iônexcô, và chiếc đồng hồ không kim trong *Nhại* quả là gần gũi với chiếc đồng hồ phi lí trong *Nữ ca sĩ hói đầu*. Các nhân vật ở cả ba tác giả đều là những phản anh hùng diễn biến lao nhanh xuống vực thẳm.

Tất nhiên Bêcket, Ađamôp, Iônexcô mỗi người đều có cách thể hiện độc đáo tạo thành phong cách riêng. Ngay ở những điểm gặp gỡ nhau, giữa ba nhà soạn kịch trên vẫn có những điểm khác biệt về mức độ, hoặc kiểu cách. Chẳng hạn, quan niệm về cuộc đời và con người ở Bêcket bi đát hơn, tuyệt vọng một cách triệt để hơn Iônexcô, thậm chí còn nhuốm cả sắc thái chua chát, trơ trẽn ; các nhân vật đều là những kẻ bất thường, những "con người giới hạn" (êtres limites), nhưng ở Ađamôp "đó là những phúng dụ, những bóng ma bí ẩn, những gã què cụt... và luôn luôn là những kẻ loạn thần kinh", ở Iônexcô thường là "những bù nhìn, những con rối, những nhân vật dở dở điên điên...", còn ở Bêcket là "những kẻ vô gia cư, những thằng hề, những người tàn tật hoặc những tên tra tấn"[1]...

Xuất phát từ những đặc điểm chung của ba nhà soạn kịch ấy, giới nghiên cứu phê bình tìm cách đặt tên cho loại kịch mới : nào là "Kịch phản kháng và ngược đời" (George Wellwarth), "Hài kịch não nuột" (J. L. Styan), nào là "Bi hài kịch hiện đại" (Karl Guthke), "Kịch cười nhạo" (E. C. Jacquart), nào là "Hề kịch siêu hình" (Rosette Lamonte), nào là "Siêu kịch" (Lionel Abel)... Iônexcô cho *Nữ ca sĩ hói đầu* cái phụ đề "phản-kịch", Luyc Extăng (Luc Estang) cũng gọi *Trong khi chờ đợi Gôđô* là "phản-kịch". Eslin Mactin gọi loại kịch mới này là "Kịch phi lí"[2]. Thuật ngữ "Kịch phi lí" nhanh chóng được nhiều người chấp nhận, trở thành thuật ngữ chính thức, tuy không phải ai cũng tán thành.

Nhìn lại ba tác giả Ađamôp, Bêcket, Iônexcô trong khuôn khổ trào lưu kịch phi lí, có thể nói Bêcket, người đoạt giải Nôben, chiếm vị trí hàng đầu. Ông được đánh giá là vị chủ soái của trào lưu kịch phi lí. Nhưng *Trong khi chờ đợi Gôđô*, vở kịch nổi tiếng nhất, đồng thời cũng là vở đầu tiên của ông, mãi 1953 mới xuất hiện. Tác phẩm khai sinh cho kịch

---

(1) E. C. Jacquart, sdd, tr. 146.

(2) Esslin Martin : *Le Théâtre de l'Absurde*, bản dịch ra tiếng Pháp của M. Buchet, F. Du Pierre, F. Frank, Ed. Buchet-Chastel, Paris, 1963.

phi lí xuất hiện trước đó ba năm, chính là *Nữ ca sĩ hói đầu* của Iônexcô. Vì vậy Eslin Mactin gọi Iônexcô là "người cha của kịch phi lí".

2. TRONG BỐI CẢNH CHUNG CỦA NGÀNH KỊCH

Kịch phi lí của Iônexcô, Bêcket, Ađamôp xuất hiện khá đột ngột, ồ ạt, gây chấn động mạnh mẽ đầu những năm 50, nhưng hoàn toàn không phải là một hiện tượng ngẫu nhiên. Không ít triết gia và nhà nghiên cứu ở phương Tây cho rằng cái phi lí là căn bệnh của thế kỉ XX, khi con người mất hết niềm tin vì tưởng chừng không còn giá trị nào bền vững có thể bấu víu được nữa, kể cả tôn giáo, bởi "Thượng đế đã chết". Cái phi lí trở thành chủ đề nổi bật của nhiều lĩnh vực hoạt động tinh thần trong đó có văn học và nghệ thuật.

Người ta tìm thấy những dấu hiệu báo trước của kịch phi lí từ nửa thế kỉ trước trong các vở kịch của Jary, Apôline, Tzara và trong hoạt động sân khấu của Actô. Các vở *Uybuy Vua* (Ubu Roi, 1896) của A. Jary (A. Jarry, 1873 – 1907), *Đôi vú của Tirêziax* (1917) của G. Apôline (G. Apollinaire, 1880 – 1918) là những vở kịch làm xôn xao dư luận một thời ở nội dung tiếp cận với cái phi lí và nghệ thuật làm đảo lộn nhiều quy ước của kịch truyền thống.

Tinh thần bao trùm trào lưu chủ nghĩa Đađa là cái phi lí ngự trị. Ngọn cờ đầu của chủ nghĩa Đađa là T. Tzara (T. Tzara, 1896 – 1963). Tuy phong trào chủ yếu triển khai trên lĩnh vực thơ ca, nhưng Tzara cũng là tác giả một vở kịch ngắn thường được nhắc đến : *Cuộc phiêu lưu kì diệu đầu tiên của ông Ăngtipirin* (1920). "Một số văn bản Đađa – bà Elena Gorunexcu viết – báo hiệu phong cách các vở kịch của Iônexcô, những ám chỉ của Iônexcô đến lôgic, các trò chơi chữ"(1).

Tiếp theo chủ nghĩa Đađa là chủ nghĩa siêu thực. Nhà soạn kịch R. Vitơrăc (R. Vitrac, 1899 – 1952), tác giả vở *Những bí ẩn của tình yêu* (1927)..., là người sáng tạo loại kịch mộng mị (théâtre onirique) ở Pháp. Ta không lấy làm lạ người cha của chủ nghĩa siêu thực là A. Brơtông (A. Breton) đã nhiệt liệt hoan nghênh *Nữ ca sĩ hói đầu* của Iônexcô. Năm 1926, A. Actô (A. Artaud, 1896 – 1948) cùng với R. Vitơrăc lập ra Nhà hát A. Jary. Ông hoàn toàn phủ nhận loại kịch tâm lí và muốn đưa mộng mị, huyền thoại vào kịch ; ông cũng chủ trương loại kịch tổng thể trong đó thái độ, cử chỉ, động tác, ánh sáng, tiếng động, âm nhạc đóng vai trò quan trọng hơn những lời đối thoại, vì theo ông "các từ ngữ ngăn chặn và làm tê liệt tư duy"(2).

---

(1) Elena Gorunescu : *Le théâtre français au XXe siècle* Bucaresti, 1976. tr. 188.

(2) Xem Georges Versini : *Le théâtre français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, Paris 1985 (3e édition), tr. 30.

Trào lưu kịch phi lí còn có những mối liên quan ít nhiều với tư tưởng và hoạt động sáng tác của các nhà văn hiện sinh chủ nghĩa Xactơrơ và Camuy diễn ra trước đó không lâu. J. P. Xactơrơ (1905 – 1980), tác giả tiểu thuyết *Buồn nôn* (1938) nổi tiếng, cũng là nhà văn viết nhiều kịch : *Ruồi* (1943), *Cửa đóng kín* (1944), *Những bàn tay bẩn* (1948)... A. Camuy (A. Camus, 1913 – 1960) ngoài các tiểu thuyết *Người xa lạ* (1942), *Dịch hạch* (1947), còn được nhắc đến với các vở kịch *Caliguyla* (Caligula – 1944), *Ngộ nhận* (1944). Ý thức về cái phi lí được thể hiện trong *Ruồi, Cửa đóng kín, Caliguyla* hay *Ngộ nhận* chẳng kém gì các tiểu thuyết của hai ông. Tất nhiên, Xactơrơ và Camuy diễn tả cái phi lí chủ yếu bằng hình thức kịch truyền thống và chủ trương nhập cuộc dù mức độ và hình thái có khác nhau. Đó là những điểm khác cơ bản với Iônexcô, Bêcket và Ađamôp sau này. Vì vậy có nhà nghiên cứu như A. Ximông[1] đã phân biệt hai loại mà ông đều gọi là kịch phi lí (théâtre de l'absurde) tương ứng với hai giai đoạn trước và sau 1950.

Hoàn cảnh nước Pháp nói riêng và châu Âu nói chung đầu những năm 50, khi những nỗi hãi hùng của Đại chiến II chưa lu mờ và trước mắt bao vấn đề chính trị xã hội gay gắt đặt ra làm nhiều người hoang mang, mất hết niềm tin, chính là mảnh đất tốt để cho kịch phi lí của Ađamôp, Iônexcô, Bêcket xuất hiện và được đông đảo khán giả hoan nghênh, khiến ta có cảm giác trong lĩnh vực sân khấu, kịch phi lí đã nói lên được những chân lí lớn lao nhất về cuộc đời, về con người và chiếm lĩnh được vị trí độc tôn ở các nhà hát.

Thực ra không phải như vậy. Những đóng góp về mặt đổi mới nghệ thuật sân khấu không phải chỉ là công lao của kịch phi lí. Nhiều suy nghĩ tìm tòi và đổi mới quan trọng đã gắn với tên tuổi của các nhà soạn kịch có tiếng tăm ở Pháp giai đoạn nửa đầu thế kỉ như J. Côctô (J. Cocteau, 1889 – 1963), P. Clôđen (P. Claudel, 1868 – 1955), A. Xalacru (A. Salacrou, 1899 –), J. Anui (J. Anouilh, 1910 –), J. P. Xactơrơ... Nhiều nhà đạo diễn cũng góp phần không nhỏ vào sự nghiệp đổi mới này như J. Côpô (J. Copeau), J. Vila (J. Vilar), L. Juvê (L. Jouvet), J. M. Xerô (J. M. Serreau)... Ngay trong những năm 50, phong cách kịch của B. Brêcht (1898 – 1956), nhà cách tân sân khấu lỗi lạc người Đức với những vở kịch khỏe khoắn, cách mạng, hướng tới tương lai đã có tác động mạnh mẽ đến giới sáng tác và khán giả ở Pháp[2].

Năm 1955, Ađamôp gia nhập Đảng Cộng sản Pháp và chuyển sang giai đoạn sáng tác thứ hai với các vở *Ping-Pong* (1955), *Paolo Paoli* (1957), *Mùa xuân 71* (1961), *Ông ôn hòa* (1968), *Cấm lui tới* (1969)[3].

---

(1) Xem A. Simon : *Dictionaire du théâtre français contemporain, Larousse, Paris, 1970, tr. 56.*

(2) Xem chương : *Bectôn Brêcht.*

(3) Tên vở kịch *Cấm lui tới* này bằng tiếng Anh : "Off limits".

Ông từ bỏ cách nhìn bi quan tuyệt vọng của giai đoạn sáng tác trước và gắn bó các vở kịch, các tìm tòi đổi mới nghệ thuật của mình với những vấn đề xã hội chính trị sôi động.

Bêcket và Iônexcô tiếp tục con đường của kịch phi lí, nhưng chỉ bước sang những năm 60, chính hai ông đã cảm thấy "hết hơi" theo chữ dùng của E.C. Jacca. Ông dẫn lời E. Buysê (E. Buchet) trong cuốn *Các tác giả của dời tôi* kể lại tâm sự của Iônexcô năm 1962 : "Ông (Iônexcô) than phiền là không thể viết gì hơn nữa, ông cảm thấy cạn kiệt, không sao tự đổi mới được... điều kì diệu của *Nữ ca sĩ hói dầu* sẽ không tái diễn"(1). Bêcket cũng có tâm trạng tương tự : "... Tôi cảm thấy rằng tôi cứ lặp đi lặp lại mãi một chuyện. Đối với một số nhà văn, viết lách trở nên càng ngày càng dễ ; đối với tôi, phạm vi các khả năng càng ngày càng thu hẹp lại"(2).

Kế tục Iônexcô và Bêcket có một số nhà văn trẻ ở Pháp đi theo con đường của hai ông như F. Biêđu (F. Billetdoux, 1927 –), R. Đuybia (R. Dubillard, 1923 –), R. Uêngactăng (R. Weingarten)... Nhưng từ sau năm 1960 cũng xuất hiện không ít nhà văn khác viết các vở kịch tiến bộ, đầy tinh thần trách nhiệm với cuộc sống và con người với nhiều tìm tòi sáng tạo độc đáo về mặt nghệ thuật, hoặc vận dụng những thành tựu của B.Brêcht, hoặc vận dụng ngay những thành tựu về nghệ thuật của Bêcket và Iônexcô vào những vở kịch mang nội dung tư tưởng khác hẳn. Theo A. Ximông, có như vậy mới đáp ứng nhu cầu mới của khán giả. Ông viết : "Iônexcô, Bêcket... nhằm làm cho công chúng nghi ngờ chính mình bằng cách vạch cho họ thấy cái vô nghĩa của bản thân họ trong cái vô nghĩa chung. Công chúng mới muốn rằng các sự vật có nghĩa lí, và họ thích thú với sân khấu nếu sân khấu giúp họ tìm ra cái nghĩa lí ấy. Họ không chịu buông xuôi cho cái vô nghĩa lí"(3).

Trong đội ngũ đông đảo lớp nhà văn này, có thể kể tên : K. Yaxin, A. Gatti, G. Cuzanh. A. Bênêđettô...

K. Yaxin (K. Yacine, 1929 – 1989), nhà văn Pháp gốc Angiêri, viết nhiều vở kịch chống chủ nghĩa thực dân, và là tác giả vở kịch thơ *Người di dép cao su* (1970), theo phong cách kịch tư liệu, ca ngợi Chủ tịch Hồ Chí Minh.

G. Cuzanh (G. Cousin, 1918 –) là tác giả các vở kịch : *Nhà máy* (1951), *Ung thư trên trái dất* (1965), *Sống vào năm 1968* (1968)... Nội dung kịch

---

(1) Xem E. C. Jacquart, sđd, tr. 30.

(2) Dẫn theo Pierre Mélèse : *Beckett*. Séghers, Paris, 1966, tr. 136–37.

(3) A. Simon : *Dictionnaire du Théâtre français contemporain*, phần Introduction, sđd, tr. 16–17.

của ông hướng về những con người đau khổ và đấu tranh cho một cuộc sống tốt đẹp hơn. Còn về đặc điểm nghệ thuật, "tất cả các vở kịch của Cuzanh xác định trước hết bằng những tình huống kịch, nghĩa là bằng những thái độ mang ý nghĩa trong bản thân chúng và tác động đến các giác quan trước khi tác động đến trí tuệ."[1].

A. Gatti (1924 –) là nhà văn Pháp gốc Italia, tác giả của nhiều vở kịch : *Cuộc sống tưởng tượng của người hót rác Ôguyxtơ G.* (1962), *Những tin đồn đại về một hành tinh tạm thời* (1963), *Con cá đen* (1964)...

A. Bênêdettô (A. Benedetto) bên cạnh nhiều vở kịch khác như *Công xã Pari, Ông Kamôđê...* còn là tác giả vở *Napan* (1966) viết về đề tài cuộc đấu tranh của nhân dân miền Nam nước ta chống quân Mĩ xâm lược.

Theo nhận định của M. Corvanh, "A. Gatti làm nổ tung sân khấu kích thước đơn nhất và thời gian đơn nhất (scène unidimensionnelle et unitemporelle) và sáng tạo ra một không gian sân khấu mới để thể hiện nhiều bình diện diễn biến thời gian của hành động"[2]. Cũng theo ông, "Gatti, Bênêdettô... không ngừng kết hợp ý thức sắc sảo nhất về những vấn đề của thế giới hiện đại với những tìm tòi về nghệ thuật sân khấu phong phú nhất và đa dạng nhất. Chính nhờ ở họ mà kịch mới sẽ phải thoát ra khỏi những công thức có phần máy móc của khuynh hướng tiền phong và sẽ sống trong mối trao đổi thường xuyên giữa nhà soạn kịch với công chúng"[3].

Tương lai sân khấu ở Pháp thuộc về kịch phi lí hay về loại kịch có nội dung lạc quan, yêu đời, tiến bộ hơn ? Vấn đề chưa ngã ngũ. Phải chăng "nền sân khấu cũ, nền sân khấu coi văn bản là chúa tể... đã rụt rè lấy lại được vị trí và mặc cho nền sân khấu trẻ quằn quại, hoảng loạn... chờ đợi Gôđô"[4].

IV - NỮ CA SĨ HÓI ĐẦU

Một nhà nghiên cứu viết : "Tôi chẳng bao giờ nhớ lại mà không thích thú những tiếng xì xào bực bội, những sự nổi khùng, những lời giễu cợt đón tiếp sự xuất hiện, vào tháng V năm 1950, trên sân khấu rạp hát

---

(1) M. Corvin : *Le Théâtre nouveau en France,* PUF, Paris, 5e Edition, 1980, tr. 93.

(2) M. Corvin, sdd, tr. 90.

(3) M. Corvin, sdd, tr. 126.

(4) A. Simon : sdd, tr. 20.

Nôctambuylơ, vở *Nữ ca sĩ hói đầu*"(1). Đó là vở kịch mở đầu sự nghiệp của Iônexcô, mà cũng là vở khai sinh trào lưu kịch phi lí. Cùng với *Trong khi chờ đợi Gôđô* của Bêcket, nó được xem là tác phẩm cổ điển thực sự của trào lưu và có "nhiều khả năng thách thức thời gian" (A. Ximông).

1. TỪ TẤN HỀ KỊCH VỀ NGÔN NGỮ

Một trong những đặc điểm kịch của Iônexcô là sự phát hiện ra cái khác thường (insolite) từ những cái hết sức tầm thường vô vị. Diễn văn của ông tại buổi lễ gia nhập Viện Hàn lâm có đoạn : "Văn học là gì ? Chắc là tôi sẽ không giải quyết vấn đề này. Tuy nhiên tôi tự hỏi chẳng biết văn học có phải là do một cách nhìn nào đấy về bản thân mình và về người khác, về thế giới hay không. Thực vậy, văn học dường như là kết quả của một cách nhìn nào đấy nó làm cho thực tế, dù có tính chất mộng mị hay không, hiện ra khác thường đối với chúng ta"(2).

Một trong những điều khác thường ấy ông đã phát hiện ra đột ngột, buồn cười khi học tiếng Anh theo phương pháp *Assimil* như ta đã biết. Ông kể lại : "Tôi bắt tay vào công việc. Tôi chép cẩn thận các câu rút ra từ cuốn sách giáo khoa của tôi để học thuộc lòng. Khi đọc lại những câu đó một cách chăm chú, tôi biết được, không phải tiếng Anh, mà là những chân lí sửng sốt : chẳng hạn tuần lễ có bảy ngày, điều mà tôi vốn dĩ biết rồi ; hoặc sàn nhà ở dưới trần nhà ở trên, là điều có lẽ tôi cũng đã biết, nhưng tôi chưa bao giờ nghĩ đến một cách nghiêm túc hoặc tôi đã quên đi, và nó bỗng hiện ra với tôi vừa sững sờ vừa đúng không cãi vào đâu được"(3).

Những câu đặt ra để học ngoại ngữ chứ không nhằm để thông báo, nên mối liên quan với tư duy bị gạt xuống hàng thứ yếu, nhưng càng ngẫm nghĩ càng thấy buồn cười. Iônexcô khai thác khía cạnh khác thường này và khuếch đại nó lên thành *Nữ ca sĩ hói đầu* với phụ đề "phản - kịch". Vở kịch ngắn một hồi gồm 11 lớp, không có cốt truyện hiểu theo nghĩa truyền thống, mà toàn là các câu chuyện trò tản mạn giữa hai vợ chồng Xmit (Smith) chủ nhà (lớp 1), giữa hai vợ chồng Mactin (Martin) đến thăm (lớp 4), giữa bốn người cả chủ lẫn khách (lớp 7), rồi thêm ông Đại úy cứu hỏa (lớp 8) và cuối cùng còn lại bốn người sau khi ông Đại úy ra về (lớp 11). Xen vào đó là mấy lớp phụ với cô hầu Mary đi ra đi vào.

---

(1) J. Lemarchand, trong Préface cuốn *Théâtre d' E. Ionesco*, t.1, Gallimard, Paris, 1954, tr. 9.

(2) E. Ionesco : *Discours de réception à l' Académie Française*, sdd, tr. 20-21.

(3) Dẫn theo Elena Gorunescu, sdd, tr. 205.

Những lời đối thoại giữa hai vợ chồng Xmit về cái chết của Bôby Oatxơn (Bobby Watson), về gia đình Bôby Oatxơn, về nhan sắc của bà Bôby Oatxơn... xét về mặt ngôn ngữ thuần túy, tách khỏi tư duy, không nhằm giao tiếp, thì chẳng có gì là sai. Cũng có thể nói như vậy về các đối thoại của những nhân vật khác, kể cả lớp kịch cuối cùng ông nói gà bà nói vịt. Song chỉ cần chuyển dịch sang bình diện tư duy là thấy lộ ra hết những cái nực cười và các nhân vật kia bỗng trở thành những kẻ ngớ ngẩn nếu chưa phải là điên. Bôby Oatxơn chết bao giờ ? Cách đây hai năm, một năm rưỡi, ba năm, bốn năm hay mới chết qua những câu nói tiền hậu bất nhất của ông Xmit ? Lại còn lời bình phẩm của ông về nhan sắc của bà Bôby : "Bà có những đường nét đều đặn nhưng không thể nói là đẹp. Bà cao lớn quá và to khỏe quá. Các đường nét của bà không đều đặn nhưng có thể nói là rất đẹp. Bà hơi thấp bé quá và gầy gò quá"(1)... Các lời nói kiểu như vậy càng được thốt lên nghiêm trang, tỉnh bơ như cái máy bao nhiêu càng gây cười bấy nhiêu.

Tác giả nói rõ thêm trong *Ghi chú và phụ chú :* "Văn bản của *Nữ ca sĩ hói đầu* hay của sách học tiếng Anh (hay tiếng Nga, hay tiếng Bồ Đào Nha) gồm những câu đặt sẵn, những lời sáo mòn hết sức cũ rích, lại để lộ cho tôi thấy, bằng chính điều đó, cái máy móc của ngôn ngữ và cách xử sự của mọi người, nói để chẳng nói lên điều gì cả, nói bởi vì chẳng có chi riêng tư để mà nói cả..."(2).

Tuy nhiên, ở đây nhà văn còn muốn dùng cái hài hước qua những câu trò chuyện ngớ ngẩn của các nhân vật kia để cười cợt khả năng của ngôn ngữ thể hiện tư duy. Trong thực tế, các nhà ngôn ngữ học đã chỉ ra rằng, ngôn ngữ là công cụ giao tiếp không có giá trị phổ quát, nội hàm các từ, nhất là các từ trừu tượng thay đổi tùy theo người nói, hoàn cảnh nói, môi trường văn hóa, xã hội lịch sử, cộng đồng dân tộc... Chỉ cần một chút trật khớp là có thể gây ra hiểu lầm, thậm chí không hiểu nhau.

Đặc điểm này cũng được Iônexcô khuếch đại và cụ thể hóa trong kịch để diễn tả thái độ ngờ vực của ông đối với ngôn ngữ. Đó cũng là thái độ chung của các tác gia kịch phi lí. Xem xét *Nữ ca sĩ hói đầu* trong mối liên quan văn bản với các tác phẩm khác của ông đủ chứng minh điều ấy. Trong diễn văn gia nhập Viện Hàn lâm, ông nhắc đến một câu của viện sĩ J. Pôlăng (J. Paulhan) vừa qua đời mà ông có vinh dự được thay thế : "Tất cả các từ đều có nguy cơ trở thành đồng nghĩa"(3).

Các từ lại có nguy cơ trở thành đồng âm. Trong vở *Bài học*, ông Giáo sư giảng cho cô Nữ sinh : "Từ thủ đô mang nghĩa khác nhau tuỳ theo

---

(1) Ionesco : *La Cantatrice chauve*, trong *Théâtre I*, sđd. tr. 23.

(2) Dẫn theo E.C. Jacquart, sđd. tr. 240.

(3) Ionesco : *Discours de réception à L'Académie Française*, sđd, tr. 11.

người ta nói ngôn ngữ nào... Người Tây Ban Nha nói : Tôi ở thủ đô, nghĩa không giống như người Bồ Đào Nha nói : "Tôi ở thủ đô... Khi cô nghe nói : Tôi ở thủ đô là cô sẽ dễ dàng biết ngay lập tức đó là tiếng Tây Ban Nha hay tiếng Bồ Đào Nha, tiếng Pháp, tiếng phương Đông, tiếng Rumani, tiếng Latinh..."(1). Cô gái Rôbectơ II nói với Jăc trong vở *Jăc hay sự phục tùng* : "Ở tầng hầm lâu đài của em, tất cả đều là mèo... Để chỉ các sự vật, chỉ một tiếng : mèo. Mèo gọi là mèo, thức ăn gọi là mèo, sâu bọ : mèo, ghế : mèo, anh : mèo, em : mèo, mái nhà : mèo, số một : mèo, số hai : mèo, ba : mèo, hai mươi : mèo, ba mươi : mèo..."(2).

Như vậy, không thể xem *Nữ ca sĩ hói đầu* chỉ là hề kịch vui về ngôn ngữ vô thưởng vô phạt. Rõ ràng nhà văn muốn nói lên thái độ của mình đối với ngôn ngữ bằng cách tước bỏ hết nội dung thông báo của đối thoại khiến các đối thoại hầu như chỉ còn là những cái vỏ ngôn ngữ. Chức năng giao tiếp mất đi. Hai vợ chồng Xmit vẫn trò chuyện, vẫn có mà hiểu nhau, chúng ta nghe họ nói thì không sao hiểu nổi. Cũng như chúng ta không sao hiểu nổi, qua lời đầu tiên vợ chồng chủ nhà nói với khách (đầu lớp 7), là hai vợ chồng chủ nhà lúc đó đã dùng bữa tối hay chưa, và ông bà Mactin đến chơi có báo trước hay không... Biện pháp của nhà văn là chồng chất những mâu thuẫn trong lời nói của mỗi người hoặc của những người khác nhau về cùng một nội dung.

Nội dung thông báo đã không còn thì đối thoại không còn thực sự là đối thoại nữa. Người ta nói mà chẳng hiểu nhau, đối thoại nhiều lúc trở thành "đối thoại giữa những người điếc" như nhiều nhà nghiên cứu đã nhận xét. Biện pháp này được đẩy lên đỉnh cao ở lớp cuối cùng khi bốn người cứ nói, không hiểu nhau đã đành mà cũng chẳng cần hiểu nhau, chẳng cần nghe nhau nữa. Đối thoại trở thành độc thoại. Cả lớp kịch này thực chất là những lời độc thoại đặt xen kẽ nhau, chẳng cần ai nghe, chẳng cần ai hiểu.

Tấn hề kịch về ngôn ngữ trong *Nữ ca sĩ hói đầu* ở hai phương diện kể trên, tách khỏi tư duy và trong mối quan hệ với tư duy, toát lên cả ở những lời chỉ dẫn sân khấu với dụng ý rõ rệt ; đây là mấy dòng mở đầu vở kịch : "Nội thất tư sản Anh, với những chiếc ghế bành Anh. Buổi tối Anh. Ông Xmit, người Anh, ngồi trong chiếc ghế bành Anh và đi giầy vải Anh, hút tẩu thuốc Anh và đọc tờ báo Anh, gần chiếc lò sưởi Anh. Ông đeo kính Anh, có hàng ria mép nhỏ màu xám Anh. Bên cạnh ông, trong một chiếc ghế bành Anh khác là bà Xmit, phụ nữ Anh, vá những chiếc tất Anh. Một lát im lặng dài Anh. Chiếc đồng hồ Anh điểm mười bảy tiếng chuông Anh".

---

(1) Ionesco : *Théâtre I*, sđd, tr. 84.

(2) Ionesco : *Théâtre I*, sđd, tr. 126.

2. ĐẾN SỰ PHỦ NHẬN TRIỆT ĐỂ

Nữ ca sĩ hói đầu còn mở ra nhiều lớp ý nghĩa khác. Có người muốn tìm thấy ở đây nội dung châm biếm xã hội, phê phán tư sản căn cứ vào cuộc sống vô vị nhạt phèo của gia đình Xmit. Nhận xét này có vẻ gượng ép và chính Iônexcô cũng không tán thành cách lí giải đó.

Nhưng chắc chắn *Nữ ca sĩ hói đầu* không chỉ là một tấn hề kịch về ngôn ngữ mà có liên quan đến những quan điểm triết lí siêu hình. Ta đã biết đặc điểm kịch của Iônexcô là cái khác thường. Có thể nói đến mĩ học về cái khác thường. Ở vở phản – kịch này, cái khác thường bật ra từ những tràng đối thoại vô vị tầm thường. "Tính chất tầm phào của đối thoại để lộ ra cái khác thường. – E. Gorunescu viết – Bởi vì những lời nói vô nghĩa lí nhất trở nên bí ẩn khi nghĩa của chúng không rõ ràng đối với chúng ta"(1). Cái khác thường ấy, theo Iônexcô, chẳng phải cái gì xa lạ mà là một phần của chính bản thân chúng ta, là cái tôi chân thực của chúng ta. Chính đấy là cái đáng nực cười. Ngay trong vở kịch này vẫn toát lên nhận thức bi đát của tác giả về con người.

Cái ngớ ngẩn trong những câu trò chuyện của ông bà Xmit, ông bà Mactin... là cái ngớ ngẩn của con người nói chung. Nhà văn đã tước bỏ hết các thuộc tính về tâm lí, xã hội, chính trị, nghề nghiệp phân biệt người này với người khác khiến các lời đối thoại của vợ chồng Xmit mà chuyển thành của vợ chồng Mactin cũng không sao, như ta đã biết ở cuối vở kịch khi ông bà Mactin ngồi vào chỗ của ông bà Xmit và lặp lại y nguyên những lời đối thoại ở đầu vở trong lúc màn từ từ hạ.

Con người ở đây hiện ra thật là thảm hại. Lí trí, trí tuệ, cái làm cho con người trở thành người, bị giày xéo, chà đạp đến thậm tệ. Đầu óc của con người còn có gì đáng tin cậy nữa khi ông bà Xmit nói năng như kẻ loạn tâm thần, khi hai vợ chồng Mactin hàng ngày vẫn chung sống mà hôm ấy mãi mới nhận ra nhau, khi cô hầu Mary thưa với chủ là buổi chiều cô ta "đi đến rạp chiếu bóng với một người đàn ông và xem phim với những người đàn bà" (tr. 25), khi ông Đại úy cứu hỏa cáo từ ra về bởi vì "đúng ba khắc đồng hồ và mười sáu phút nữa, tôi có một đám cháy ở cuối thành phố. Tôi phải mau mau mới được. Mặc dù đó chẳng phải vụ gì to tát lắm" (tr. 51). Đầu óc con người còn giá trị gì khi không giải quyết nổi một việc cỏn con – có tiếng chuông gọi cửa là có người hay không có người. Câu nói dàn hòa của ông Đại úy cứu hỏa khôi hài mà cũng có tính triết lí sâu xa : "Cả hai ông bà đều có lí chút ít. Khi nghe chuông reo ngoài cửa, nhiều lần có người, nhiều lần khác chẳng có ai" (tr. 40).

---

(1) E. Gorunescu, sđd, tr. 203.

Đầu óc con người lại còn thảm hại nữa. Những câu chuyện vớ vẩn nhạt như nước ốc, giá đem kể cho trẻ con nó cũng chẳng buồn nghe, thế mà cả chủ lẫn khách đều xuýt xoa thật sự như chuyện lạ trên đời !

Thật chẳng khác nào như đầu óc cô Nữ sinh trong vở *Bài học* kia, chưa hẳn là ngu đần, nhưng làm con tính cộng đơn giản thì được, làm con tính trừ đơn giản không xong. Thế mà cô đã có mấy bằng Tú tài và đang chuẩn bị để ba tuần nữa thi Tiến sĩ toàn phần !

Con người phi lí trong *Nữ ca sĩ hói đầu* còn được khắc họa ở khía cạnh tha hóa hiểu theo nghĩa đánh mất bản chất, không còn là cá nhân mình mà thành cái gì khác, xa lạ. Con người trở nên xa lạ với nhau ; mỗi cá nhân là một thực thể khép kín, tách biệt với người khác. Hình ảnh hai vợ chồng Mactin phải chăng muốn diễn tả điều đó ? Con người còn trở nên xa lạ với chính bản thân mình, như người mất trí, nói trước quên sau, nên tiền hậu bất nhất, phá vỡ mọi lôgic.

Nhiều nhà tiểu thuyết, nhà soạn kịch trước Iônexcô đã dùng lí trí để mổ xẻ, phơi bày cái phi lí. Iônexcô dùng cái phi lí để diễn tả cái phi lí. Trên sân khấu, cái phi lí hiện hình cụ thể không phải chỉ bằng hành động phi lí mà bằng cả thứ ngôn ngữ phi lí. Kèm theo đó là biện pháp khác. Đấy là chiếc đồng hồ phi lí ở nhà ông bà Xmit, chiếc đồng hồ đánh chuông loạn xạ, có khi đến hai mươi chín tiếng, có lúc tiếng chuông đồng hồ đánh mạnh đến nỗi "làm cho khán giả phải giật nẩy mình" như yêu cầu của tác giả trong một chỉ dẫn sân khấu ở cuối lớp 4. Ông Xmit chủ nhà đã trả lời khách hỏi giờ và trỏ chiếc đồng hồ treo tường : "Nó chạy không tốt. Nó có ý thức về sự mâu thuẫn. Nó luôn luôn chỉ giờ trái với giờ thật" (tr. 47). Đây còn là cái nhan đề phi lí : kịch chẳng có nhân vật nào là nữ ca sĩ mà cũng chẳng có ai hói đầu !

Ngôn ngữ là của riêng con người, là biểu hiện của tư duy, của đầu óc lành mạnh. Để cho các nhân vật nói năng ngớ ngẩn hình như chưa đủ đối với Iônexcô. Ông thấy cần phải phá hủy ngôn ngữ, làm sụp đổ hoàn toàn cái phương tiện giao tiếp ấy giữa người với người. Đó là ý nghĩa của lớp kịch cuối. Iônexcô tuyên chiến với ngôn ngữ. Tấn hề kịch về ngôn ngữ cũng là tấn bi kịch về ngôn ngữ. Cái ngược đời là dù sao tác giả vẫn phải sử dụng đến ngôn ngữ và "yêu" ngôn ngữ đến mức nào đấy mới có thể vận dụng một cách tài hoa để viết nên các vở kịch của ông !

Một nhà nghiên cứu viết về kịch Iônexcô : "Đó là một thứ kịch phản – kịch đến hai lần. Nó vừa bao hàm sự phủ nhận con người, vừa bao hàm sự phủ nhận cả ngôn ngữ là phương tiện diễn tả của kịch"(1).

Cái cười trong vở kịch này không phải là cái hài hiểu theo nghĩa nhân danh chủ nghĩa nhân đạo, nhân danh tiến bộ cười những cái xấu xa, lạc

---

(1) Nguyễn Văn Trung : *Lược khảo văn học*, Nam Sơn, Sài Gòn, 1963, tr. 54.

hậu, phi nhân. Ở đây, đối tượng của tiếng cười là con người nói chung. Không có sự gián cách giữa khán giả với đối tượng cười trên sân khấu, mà mỗi người đều nhìn thấy bóng dáng lố lăng của mình như soi vào tấm gương biến dạng. Phía sau tiếng cười là cái bi đát, đó mới chính là âm hưởng chủ đạo. Vì vậy, thuật ngữ "cái bi đát khôi hài" mà có người sử dụng là hoàn toàn thích hợp cho kịch Iônexcô nói chung và *Nữ ca sĩ hói đầu* nói riêng.

Cái bi đát tăng lên đến cực độ ở cuối vở kịch khi sân khấu tắt đèn tối om với những tiếng la hét liên tục "Không phải ở đấy, ở đây kia mà, không phải ở đấy, ở đây kia mà..." của hai vợ chồng Xmit và hai vợ chồng Mactin trong bóng tối, gợi ta nghĩ đến hình ảnh tối tăm của cuộc đời và nỗi bất lực quẩn quanh của con người.

Cảm giác về cái vòng luẩn quẩn càng được tô đậm thêm ở kết cấu theo kiểu vòng tròn, đưa cái kết thúc của kịch trở về như lúc mở màn. Khi đèn trên sân khấu bật sáng trở lại, khán giả thấy cảnh đúng như lúc ban đầu, chỉ khác hai vợ chồng chủ nhà bây giờ là ông bà Mactin chứ không phải ông bà Xmit. Kết cấu theo kiểu vòng tròn, Iônexcô còn sử dụng ở chỗ khác, chẳng hạn vở *Bài học*. Trong mấy buổi biểu diễn đầu tiên *Nữ ca sĩ hói đầu,* cảnh lặp lại trước khi hạ màn vẫn giữ nguyên hai ông bà Xmit. Sau đó nhà văn mới nảy ra ý định tài tình thay thế hai vợ chồng Xmit bằng hai vợ chồng Mactin.

V - THẾ GIỚI ĐỒ VẬT

Con người sống trong thế giới đồ vật (objets) hiểu theo nghĩa rộng rãi bao gồm những vật vô tri ta nhìn thấy quanh ta, trước hết là những gì do con người tạo nên như nhà cửa và các đồ đạc, vật dụng trong nhà. Thông thường các đồ vật trên sân khấu góp phần tạo nên khung cảnh hiện thực nơi hành động diễn ra, không có vai trò gì đặc biệt. Nhưng khi một đồ vật nào đấy có tần số xuất hiện cao trong một vở kịch hoặc nhiều vở khác nhau của cùng một tác giả, thì nó có thể ánh lên một ý nghĩa riêng liên quan đến nhân vật hay ý đồ nghệ thuật của nhà văn. Chẳng hạn, người ta chú ý đến các hình ảnh bức tường, khu vườn... trở đi trở lại rất nhiều lần trong kịch Iônexcô. Đôi khi một đồ vật cứ chồng chất hình như chẳng có lí do gì cả buộc khán giả phải chú ý. Như trong vở *Các nạn nhân của nghĩa vụ*, nhân vật Cảnh sát đòi uống cà phê, Madơlen liền bưng ra hết tách này đến tách khác chất đầy mặt tủ buy-phê, lớp nọ chồng lên lớp kia tuy chẳng ai uống. Năm chục, bảy chục... Iônexcô căn dặn đừng sợ là quá nhiều.

Ở một số vở, đồ vật còn chiếm lĩnh địa vị áp đảo như *Những chiếc ghế, Người thuê nhà mới*...

1. "NHỮNG CHIẾC GHẾ"

Đồ vật trở thành nhan đề của tác phẩm này. *Những chiếc ghế* là một trong các vở kịch hay nhất của Iônexcô. Nhiều người còn cho rằng *Nữ ca sĩ hói đầu*, *Những chiếc ghế* và *Con tê giác* là ba cái mốc chủ yếu trong sự nghiệp sáng tác của ông.

Hai vợ chồng già, ông lão 95, bà lão 94 sống trong một căn phòng nhỏ ngoài đảo xa, sát với xung quanh nhà là biển cả. Ông tuyệt vọng nghĩ đến cuộc đời buồn tẻ : "Mới sáu giờ chiều... trời đã tối mịt. Mình nhớ chứ, ngày xưa đâu có thế ; chín giờ tối, mười giờ tối, nửa đêm trời vẫn còn sáng"(1). Ông luyến tiếc Pari, thành phố của ánh sáng xưa kia "bởi vì nó đã tắt, đã tắt cách đây bốn trăm ngàn năm. Ngày nay chẳng còn lại gì, trừ một bài ca" (tr. 134). Bà lão an ủi động viên chồng, tâng bốc chồng đáng tài Chánh Nhà báo, Chánh Diễn viên, Chánh Thống chế, Chánh Quốc vương, Chánh Diễn giả... Ông muốn gửi bản thông điệp đến toàn nhân loại và đã thuê một Diễn giả nhà nghề đọc bản thông điệp ấy tối nay... Thế là khách khứa ùn ùn vượt biển kéo đến, những vị khách vô hình, đủ cả nam nữ, già có, trẻ có, các tướng lĩnh, các phu nhân, rồi cả Hoàng đế. Bà lão mệt nhoài ra khuân ghế, khuân ghế mãi. Cuối cùng, Diễn giả (có thật) xuất hiện, trèo lên bục ú ớ một lúc vì vừa điếc vừa câm !

Như ta đã biết, trong kịch bản này nhà văn có sơ đồ sân khấu cụ thể với mười cửa ra vào đánh số thứ tự và chỉ dẫn sát sao đường ra lối vào của bà lão khuân ghế. Kịch không chỉ gồm những lời đối thoại giữa hai vợ chồng ông bà lão với nhau mà còn rất nhiều đối thoại một chiều giữa ông lão hoặc bà lão với các vị khách vô hình tạo nên những cảnh vô cùng sinh động, giúp ta hình dung nắm bắt được các khách vô hình kia. Đặc điểm này làm ta liên tưởng đến nghệ thuật đối thoại một chiều choán gần hết hồi thứ nhất vở *Amêđê hay Tống đi bằng cách nào* với nhân vật Mađơlen, vợ của Amêđê, mà công việc là ngồi bên chiếc máy điện thoại.

Khách đến mỗi lúc một đông, ghế càng ngày càng nhiều. Mới đầu ghế còn gắn với các vị "khách vô hình" cụ thể, sau đó ghế cứ tiếp tục được đưa vào cho các khách chỉ thấy ông lão gật gật chào mà không nói rõ là ai. Tác giả đề nghị tối thiểu phải bốn chục ghế, nhiều hơn càng hay, một trăm, trên trăm... Vì vậy ông cũng đề nghị nhân vật đóng vai bà lão phải

---

(1) Ionesco : *Les Chaises*, trong *Théâtre I*, sđd, tr. 132...

chọn diễn viên trẻ để có sức mà khuân ghế. Ông còn gợi ý nên có một nhân vật Bà lão thứ hai, dáng người hao hao như Bà lão kia, khuân ghế ra vào chỉ quay lưng về phía khán giả, để đôi lúc tạo được cảm giác nhanh gấp, khán giả tưởng vẫn chỉ một Bà lão, vừa thấy ra lối cửa bên này đã thấy vào lối cửa bên kia...

Iônexcô không có ý định ban đầu viết vở *Những chiếc ghế* nhằm nói lên vấn đề gì, như ông đã trò chuyện với C. Bonnơfoa. Ông chỉ nẩy ra trong đầu hình ảnh về những chiếc ghế, thế thôi. Nhưng rồi những chiếc ghế trống không vẫn cứ nói lên một cái gì. "Đề tài của vở kịch, ông viết trong *Ghi chú và phụ chú*, không phải là bản thông điệp, cũng chẳng phải là những thất bại trong cuộc đời hay sự suy sụp tinh thần của các người già, mà đúng là những chiếc ghế, nghĩa là sự vắng mặt của con người, sự vắng mặt của hoàng đế, sự vắng mặt của Thượng đế, sự vắng mặt của vật chất, tính không thực của thế giới, cái trống rỗng siêu hình, đề tài của vở kịch, đó là cái *hư không* (le rien)"[1].

Sự hiện diện của những chiếc ghế trơ trọi kia càng khác thường bao nhiêu càng làm nổi bật sự "vắng mặt" tượng trưng cho cái trống rỗng bản thể luận bấy nhiêu. Hai ông bà lão vừa là biểu hiện cụ thể, vừa là hình ảnh góp phần tăng thêm ấn tượng hư không tuyệt vọng đó. Nhân vật trong kịch Iônexcô thường có các cặp vợ chồng hoặc nam nữ. Ở đây, cặp vợ chồng già được đưa lên thành nhân vật chính. Khung cảnh không gian bị xóa mờ. Một căn phòng nhỏ ở giữa biển khơi, ta chỉ biết có thế. Căn phòng ấy có lúc phải gây cho người xem "cảm giác rộng mênh mông như bên trong nhà thờ" bằng cách sử dụng ánh sáng theo đề nghị của tác giả. Thời gian không xác định và đôi khi mang màu sắc huyền hoặc. Ông lão nói với nhân vật Hoa hậu (vô hình) : "Tôi cảm động quá... thế ra đúng là nàng đấy ư... Tôi từng yêu nàng, một trăm năm trước đây... Nàng thay đổi nhiều quá... Nàng chẳng thay đổi gì cả... Tôi từng yêu nàng, tôi vẫn yêu nàng..." (tr. 150)...

Iônexcô kể với C.Bonnơfoa rằng, các cặp nhân vật trong kịch của ông là bản thân thế giới, đó là đàn ông và đàn bà, Adam và Evơ, là hai nửa nhân loại bị phân chia tìm cách họp lại với nhau, hợp nhất với nhau. Có thể vận dụng ý kiến ấy vào vở kịch này. Hai người bị biển cả bao vây, trở thành một đôi cô đơn. Khi khách tới đông quá, hai vợ chồng bị dạt ra mỗi người một góc, người ta chỉ còn nhìn thấy những cánh tay chới với trên đầu các vị khách vô hình, để rồi cuối cùng cả hai ngã xuống biển : "Các thi thể của chúng ta sẽ rơi xuống xa nhau – ông lão nói với vợ – chúng ta sẽ thối rữa trong cô đơn dưới nước" (tr. 177).

---

(1) Dẫn theo A. Simon, sđd, tr. 109.

Còn bản thông điệp Ông lão muốn gửi đến toàn thế giới ? Hình tượng nhà hùng biện vừa câm vừa điếc như gián tiếp muốn nói đến cái vô nghĩa và sự bất lực của những nỗi niềm tuyệt vọng. Nhưng điều vở kịch muốn thông báo với chúng ta thì đã rõ. Nỗi tuyệt vọng của thân phận con người được tô đậm thêm bằng thứ ánh sáng nhá nhem, màu lục, nhà văn lựa chọn cho sân khấu và bằng chiếc cửa lớn ngay trước mặt khán giả rộng mở đen ngòm lúc màn hạ. Tuy vậy, đây là một "hề kịch bi đát". Iônexcô luôn giữ đúng biện pháp đối âm. Ngôn từ và cử chỉ của cả ba nhân vật không thiếu sắc thái hài hước. Thậm chí Bà lão có lúc phanh áo, vén váy, uốn éo làm duyên với khách và rú lên những tiếng gợi tình. Sân khấu hạ màn lại cũng là lúc có những tiếng cười, tiếng ho, tiếng nhạo báng... nổi lên giữa đống ghế chỏng trơ của các khách vô hình. J. Đơlây nói về *Những chiếc ghế* trong đáp từ tại buổi lễ Iônexcô gia nhập Viện Hàn lâm : "Người ta cười nhưng là miễn cưỡng. Lần này ông đã tìm được liều lượng hết sức đúng đắn cái hài hước và cái đáng thương hại đến nỗi xúc cảm qua đi. Ông không để cho xúc cảm đủ thời giờ lớn lên, bởi vì nó vừa nảy sinh đã lập tức có những cái tầm phào cố ý tạo ra để dập tắt bi tráng buộc chúng tôi phải nén nó lại"(1).

2. "NGƯỜI THUÊ NHÀ MỚI"

Sự xâm lấn của đồ đạc trong vở này còn ghê gớm hơn. Cũng vẫn là đồ đạc nhưng lại tạo thêm một ấn tượng khác thường nữa so với vở trước. *Người thuê nhà mới* được dựng đầu tiên ở Phần Lan (1955), rồi ở Anh (1956) và tháng Chín 1957 mới ra mắt ở Pháp. Một ông vừa thuê được căn phòng liền cho chuyển đồ đạc tới. Sân khấu mở màn, khán giả thấy ông trao đổi vài lời với Bà gác cổng là bắt đầu ngay công việc chuyển đồ do hai Phu khuân vác đảm nhiệm, còn ông đứng trong phòng chỉ huy kê dọn. Trong *Những chiếc ghế*, ta còn biết tên Bà lão là Xêmiramix (Sémiramis), đến vở này, cả bốn nhân vật đều không được nhà văn đặt tên. Ở vở trước, ta đã thấy sự vắng mặt, sự trống rỗng hiện hình qua những chiếc ghế để không ; đề tài trừu tượng được cụ thể hóa trên sân khấu ; vấn đề không phải là diễn giải bằng lời mà là làm cho khán giả *cảm nhận* thấy ; E. C. Jacquart gọi đó là "mĩ học cảm nhận" (esthétique de sensorialisation).

Đặc điểm nghệ thuật ấy càng rõ rệt trong *Người thuê nhà mới*. Ở vở trước, những lời đối thoại, hai chiều và một chiều, dẫu sao còn chiếm vị trí quan trọng trong kịch bản. Đến vở này, vai trò những lời đối thoại

---

(1) Ionesco : *Discours de réception*... sđd, tr. 64.

gần như biến đi. Công việc chuyển đồ đạc và kê dọn chiếm phần lớn vở kịch sau khi Ông chủ trao đổi mấy lời chẳng có gì là quan trọng với Bà gác cổng và bà đã đi ra. Từ đây, ngôn từ hầu như được thay thế bằng hình ảnh và động tác. Phu khuân vác chuyển đồ vào, có gì mà phải nói. Còn Ông chủ hướng dẫn kê dọn bằng mấy lời vắn tắt. Có lúc khoảng ba chục lần liên tiếp, ông chỉ thốt ra một tiếng duy nhất "Chỗ kia !" ("Là !") kèm theo động tác trỏ tay để hai người phu khuân vác đặt các đồ đạc vào đúng chỗ theo ý muốn của ông. Tiếp theo đó đến một đoạn còn nhiều đồ đạc hơn, ông chẳng buồn thốt lên lời nào nữa mà thay thế hoàn toàn bằng chỉ trỏ hoặc hất cằm đủ để cho hai Phu khuân vác hiểu, còn Phu khuân vác thì chỉ đưa mắt hỏi.

Đồ đạc nhiều quá, cứ ùn ùn kéo đến, xô chậu, bàn ghế, tủ áo, sách vở, tranh ảnh, đi-văng, bàn xoay, va-li và trăm thứ linh tinh khác, mà mỗi thứ không phải chỉ một. Hàng chục chiếc bàn, bốn năm cái tủ lớn... Đồ đạc choán gần hết sân khấu. Ông lấy phấn vạch một vòng tròn dưới sàn, kê chiếc ghế bành, ngồi vào trong, tiếp tục chỉ huy kê dọn. Đồ đạc tràn vào áp sát quanh ghế, ba chiếc bình phong vây kín ba mặt. Đồ đạc chồng chất lên nhau (ở vở trước tất nhiên ghế chỉ kê một lớp), và bít hết cửa ra vào. Phải tháo mái nhà ròng đồ đạc từ trên xuống. Chiếc bình phong thứ tư chắn nốt trước mặt. Khán giả không còn nhìn thấy Ông chủ đâu nữa !

Dù nhà văn có chủ tâm hay không, *Người thuê nhà mới* vẫn mang ý nghĩa xã hội. Trong xã hội tiêu thụ hàng hóa, con người là chủ của đồ đạc, nhưng quá một giới hạn nào đấy lại trở thành nạn nhân. Con người bị "đồ vật hóa", bị lu mờ đi, bị lất đi trong thế giới đồ đạc. Ông thuê nhà mới là nạn nhân mà không biết ; ông là nạn nhân của chính mình, hay nói khác đi, vừa là nạn nhân, vừa là đao phủ.

Bên ý nghĩa xã hội là ý nghĩa triết lí. Một lần nữa con người hiện ra trước mắt chúng ta thật là phi lí, bi đát. Con người là một thực thể cô đơn, tách biệt với tất cả. Trong *Những chiếc ghế* là cảnh cô đơn hai người ; ở vở này, cảnh cô đơn ghê rợn hơn, vì chỉ còn lại một. Trong vở trước, hai ông bà lão bị vây bọc trên một đảo nhỏ ; đến vở này, giới hạn thu hẹp lại ở chiếc vòng phấn. Hai ông bà lão còn đau khổ, luyến tiếc, muốn giao tiếp với mọi người ; Ông thuê nhà mới không muốn quan hệ với ai. Khi các khoảng tường đã kín hết, phải treo tranh lấp khuôn cửa sổ, ông hài lòng : "Như thế người ta sẽ không nhìn thấy gì nữa. Hàng xóm láng giềng sẽ không gây phiền hà nữa"[1].

---

(1) Ionesco : *Le Nouveau locataire*, trong *Théâtre II*, sđd, tr. 243.

Bóng tối lại thêm một lần được nhà văn sử dụng để diễn tả cái cô đơn bi đát ấy. Khi Phu khuân vác băn khoăn treo tranh lấp cửa sổ, phòng sẽ thiếu ánh sáng, Ông chủ trả lời đã có đèn điện. Kết thúc vở kịch, ta nghe thấy tiếng ông trong đống đồ đạc nói vọng ra nhờ Phu khuân vác tắt hộ đèn và sân khấu tối đen trước khi màn hạ. Nhà văn còn sử dụng cả sự *im lặng* để cụ thể hóa thêm vấn đề trừu tượng trên. Khi hai người phu khuân vác hỏi ông thuê nhà có cần gì nữa không, ông im lặng mãi mới trả lời nhờ tắt hộ đèn. Một trong những khía cạnh của phương thức đối âm ở vở này thể hiện ở các động tác. Nhà văn chỉ dẫn cụ thể khi Phu khuân vác mang các đồ vật nhẹ thì phải tỏ ra lặc lè vất vả, nhưng khi khiêng vác các đồ nặng thì lại phải ra vẻ nhẹ nhàng, làm mà như chơi. Đến một lúc ông ghi rõ : "Bây giờ phải diễn không lời nói, trong sự im lặng tuyệt đối... Các tiếng động ngoài hành lang im bặt... Hai Phu khuân vác ra vào êm như ru, các đồ đạc chuyển vào không một tiếng động..." (tr. 245). Cái im lặng trở thành có nghĩa. Người ta gọi đó là "im lặng âm vang" (silence sonore).

VI - "CON TÊ GIÁC" VÀ NHÂN VẬT BÊRĂNGIÊ

Nhằm luôn luôn gây cho khán giả ấn tượng sâu sắc về sự khác thường từ vở này sang vở khác, Iônexcô có ý thức tìm tòi "sự kiện duy nhất", tránh trùng lặp trong đề tài. Các nhân vật không mang dấu ấn tâm lí, nghề nghiệp và địa vị xã hội cũng trở thành những hiện tượng hoàn toàn riêng biệt, hầu như chẳng có gì gần gũi với nhau. Thế nhưng, nhà văn lại chọn Bêrăngiê làm tên cho nhân vật trung tâm của bốn vở kịch : *Tên giết người không công, Con tê giác, Đức vua đang chết, Khách bộ hành trên không*. Các nhân vật Bêrăngiê ấy có người là vua, có người không rõ nghề nghiệp, có người là viên chức một sở nọ... nhưng vẫn có những nét tâm hồn hao hao với nhau khiến ta có thể nói đến "kiểu nhân vật Bêrăngiê". *Con tê giác* là vở quan trọng nhất trong số mấy tác phẩm trên.

1. NGƯỜI BIẾN THÀNH TÊ GIÁC

Con tê giác ra mắt bạn đọc tháng Chín 1957[1] và được diễn lần đầu ngày 20.I.1960 tại thủ đô Pari. Buổi biểu diễn được coi như cái mốc

(1) *Les Lettres Nouvelles* số 52. 9/1957.

khẳng định dứt khoát tài năng của Iônexcô. Từ đó vở kịch được dàn dựng ở rất nhiều nhà hát nổi tiếng với các diễn viên trứ danh trên khắp thế giới. Vở kịch gồm ba hồi. Tại quảng trường nhỏ của một tỉnh lẻ vào buổi sáng chủ nhật, đôi bạn Bêrăngiê (Bérenger) và Jăng (Jean) đang ngồi trước tiệm cà phê thì phố xá nhốn nháo vì có người thấy tê giác xuất hiện ngoài phố. Người ta bàn tán xôn xao chẳng biết loài thú dữ ấy ở đâu xổng ra (*Hồi I*). Hồi II chia làm 2 lớp. Sáng hôm sau, vào giờ làm việc, tại sở của Bêrăngiê và Jăng, mọi người vẫn còn chưa hết ngạc nhiên vì chuyện giật gân hôm trước thì được biết một nhân viên của sở đã biến thành tê giác. Trong lúc đó vẫn có tin tê giác đã xuất hiện rất nhiều trong thành phố (II. 1). Bêrăngiê đến nhà thăm Jăng, thấy bạn ốm và sau đó biến thành tê giác (II. 2). Cuối cùng, tại nhà Bêrăngiê, chỉ còn lại anh và cô thư kí Đêzy (Daisy), người yêu của anh, vì tất cả mọi người ở sở, trong thành phố và khắp nơi đều đã biến thành tê giác cả rồi. Đến phút chót, Đêzy bỏ đi theo tê giác nốt, không đồng ý ở lại với Bêrăngiê để tái tạo loài người. Chỉ còn một mình Bêrăngiê kiên quyết không chịu biến thành tê giác trong một cảnh độc thoại khá dài đầy kịch tính và kết thúc bằng những lời sau đây :"Ta là người cuối cùng, ta còn là người cuối cùng cho đến chót ! Ta không đầu hàng đâu"(1).

Như ta đã biết, so với các vở kịch ngắn trước kia, kịch của Iônexcô từ đây bắt đầu chuyển, "ít phi lí hơn, ít hài hước hơn, mang nặng những ý đồ triết lí và đạo đức hơn, ông nhích gần lại với kịch truyền thống mà ông từng đả kích"(2). *Con tê giác* là vở kịch mang ý nghĩa tượng trưng. Ta đã từng thấy nhân vật của Iônexcô bị đồ vật xâm lấn, hay cũng có thể nói là bị đồ vật hóa. Lần này con người bị thú vật hóa.

Vở kịch làm ta liên tưởng đến nhân vật Grêgo Xamxa bị biến thành con gián trong truyện vừa *Biến dạng* của Kafka và cũng gần gũi với tai họa khủng khiếp hoành hành tại thành phố Ôrăng (Oran) trong tiểu thuyết *Dịch hạch* (1947) của Camuy. Bêrăngiê có lúc đã xem chuyện con người biến thành tê giác như một thứ bệnh dịch. "Chưa có bệnh dịch nào giống bệnh dịch này – anh nói – Hay nó phát sinh ở các thuộc địa" (tr. 129). Duy có điều dưới ngòi bút của Iônexcô, tai họa diễn ra thật là triệt để. Trong truyện của Kafka chỉ có một người biến thành gián. Bệnh dịch hạch trong tiểu thuyết của Camuy chỉ giới hạn ở một thành phố, cướp đi nhiều mạng sống, nhưng cũng nhiều người thoát nạn. Đến *Con tê giác*, sau khi Đêzy không chịu ở lại với Bêrăngiê để làm Ađam và Evơ phục hưng nhân loại, chỉ còn một người duy nhất không biến thành tê giác

---

(1) Theo bản dịch *Con tê giác* của Bùi Khải Nguyên. Trình Bày, Sài gòn, 1967.

(2) A. Simon, sđd, mục từ "Iônesco".

trên thế giới này mà thôi. Tính chất dữ dội luôn luôn là đặc điểm của kịch Iônexcô. Ông chủ trương kịch của ông phải là kịch dữ dội, hài hước dữ dội mà bi đát cũng dữ dội, tất cả đều được đẩy tới cực điểm như ta đã có dịp chứng kiến ở các vở kịch khác. Ông không chịu dừng lại ở biện pháp nửa vời.

Trong văn học nghệ thuật, hình ảnh tượng trưng, hay biểu tượng (symbole) là một kí hiệu do nghệ sĩ tùy tiện lựa chọn và mang nghĩa hàm ẩn. Gần với huyền thoại, nó là hình ảnh nghệ thuật gián tiếp có tầm khái quát cao, chứa ẩn ý sâu. Nếu ẩn dụ thường gắn với một nghĩa bóng cụ thể thì nghĩa hàm ẩn của hình ảnh tượng trưng không xác định mà biến hóa không cùng. Garôđi (Garaudy) xem hình huyền thoại như hệ thống tín hiệu thứ ba so với hai hệ thống tín hiệu khác mà chúng ta đã quen biết.

Vì vậy, có thể giải thích theo nhiều cách khác nhau hiện tượng người biến thành tê giác, dù tác giả có chủ tâm hay không. *Con tê giác* mang tính chất đa nghĩa. Có người gắn hiện tượng này với tai hoạ của chủ nghĩa phát xít. Biến thành tê giác là ngả theo chủ nghĩa phát xít. Đại chiến II kết thúc mới hơn mười năm ; các tư tưởng của chủ nghĩa phát xít chưa phải đã hoàn toàn bị tiêu diệt, các thế lực phát xít vẫn tìm cơ hội ngóc đầu dậy, nên vở kịch ra đời ít nhiều có ý nghĩa cảnh tỉnh đối với nhân loại. Không phải ngẫu nhiên, từ khi mới xuất hiện, *Con tê giác* thu hút rất đông khán giả, được diễn đi diễn lại hàng ngàn lần trên các sân khấu ở Đức.

Hiện tượng tê giác hóa có thể ám chỉ khái quát hơn mọi hình thức chuyên quyền độc đoán nói chung. Mối nguy cơ là ở chỗ con người không nhận thức ra tai họa như các nhân vật trong kịch thường biện bạch, bênh vực cho loài tê giác trước khi đi theo chúng để hóa thân. Tư tưởng chống lại mọi hình thức chuyên quyền độc đoán chà đạp lên con người hiện lên khá rõ ở một số vở kịch khác như *Tên giết người không công*, *Những trò chơi tàn sát*.

Hai cách lí giải trên thiên về bình diện xã hội. Cách hiểu hiện tượng tê giác hoá trên bình diện triết lí siêu hình gắn với vấn đề thân phận con người trừu tượng có lẽ phù hợp với Iônexcô hơn. Một lần nữa dường như tác giả lại muốn đề cập đến sự tha hóa. Con người không còn là mình nữa mà trở thành khác đi. Tê giác hóa ở đây tương đương với tha hóa. Trong kịch *Con tê giác*, ngay từ đầu, nhà văn đặt đối lập bên cạnh nhau hai nhân vật Bêrăngiê và Jăng có tâm trạng khác nhau. Bêrăngiê là một con người có những suy nghĩ chán chường, luôn cảm thấy "mệt mỏi"... cảm thấy thân thể tôi nặng trình trịch như chì, hay như tôi cõng một người khác trên lưng", cảm thấy "xa lạ với chính mình", cảm thấy

"cô đơn chi phối", cảm thấy tuyệt vọng vì "sống quả là một điều dị thường ... người chết nhiều hơn người sống...". Những ý nghĩ đó như tiếng vang của chính tư tưởng Iônexcô từng nói lên nỗi băn khoăn siêu hình của ông : "Tôi phải đích thân thú nhận rằng thần học hay triết học đã không làm cho tôi hiểu nổi tại sao tôi lại tồn tại"[1].

Trái lại, Jăng là một con người hoàn toàn hài lòng với cuộc sống không một chút day dứt về lí do tồn tại của bản thân mình. Nhân vật Jăng làm ta nghĩ đến hai nhân viên văn phòng và chàng họa sĩ trong tiểu thuyết *Vụ án* của Kafka sống ngột ngạt mà không biết mình ngột ngạt. Dường như đó là những kẻ bị tha hoá mà không biết mình bị tha hóa theo cách nghĩ của các tác giả ấy. Chủ nghĩa Mac cho rằng, tha hóa là một phạm trù lịch sử, gắn liền với chủ nghĩa tư bản. Song lại có những quan niệm coi đó là một hiện tượng gắn liền vĩnh viễn với bản chất con người trên thế gian. Nhà văn đã để cho Jăng trở thành nhân vật đầu tiên khán giả quen mặt biết tên trở thành tê giác. Sau đó đến lượt giám đốc sở, rồi nhà lôgic học tương tự như các tiến sĩ Bactôlômêux trong *Ngẫu hứng ở Ama,* kiểu nhân vật tác giả luôn chế giễu cay đắng, sau đó là các nhân vật khác. Để cho con người biến thành tê giác dường như tác giả muốn trả họ trở về với bản chất theo ông là đích thực của họ : bị tha hoá. Đó cũng là hình ảnh tượng trưng cho "cái người ta" đầy khủng khiếp.

2. KIỂU NHÂN VẬT BÊRĂNGIÊ

Bêrăngiê là nhân vật cảm nhận được sự tha hóa, nếu không muốn nói là ý thức được một cách khá sâu sắc, và đó là nguyên nhân dẫn đến tâm trạng nặng nề của anh. Xét về một mặt nào đấy có thể nói Bêrăngiê là nhân vật tích cực, một kiểu anh hùng : "Ta không theo chúng bay, ta không hiểu chúng bay. Ta cứ là ta. Ta là một con người. Một con người" (tr.178). Một hình ảnh đẹp, một kết thúc đẹp của vở kịch, dù hiểu tê giác theo nghĩa phát xít, độc tài chuyên chế hay tha hóa.

Đó cũng là nét tính cách của nhân vật Bêrăngiê trong *Tên giết người không công*, vở kịch ba hồi. Mở đầu vở kịch, chúng ta gặp Bêrăngiê cùng với Kiến trúc sư (kiêm Chánh cẩm và Thầy thuốc) tại thành phố tráng lệ mà "ánh sáng màu lam, màu trắng, sự lặng lẽ và sân khấu trống rỗng phải tạo nên cảm giác về sự êm ả lạ thường" như tác giả chỉ dẫn. Vẫn là một Bêrăngiê với những nỗi buồn không có gì khuây khoả được, với "mùa đông của tâm hồn, niềm vui sống tắt ngấm", với "một thứ trống rỗng xôn xao", với "tháng mười một bất tận, hoàng hôn bất tận, hoàng

---

(1) Dẫn theo Simone Benmussa : Eugène Ionesco, Seghers, Paris, 1966, tr.19.

hôn buổi sáng, hoàng hôn nửa đêm, hoàng hôn giữa trưa"[1]. Nhưng tâm trạng ấy đã qua rồi, từ bao giờ nhỉ ? "chắc đã nhiều thế kỉ, Bêrăngiê kể với Kiến trúc sư, hay có thể mới cách đây vài năm, hoặc có lẽ mới hôm qua" (tr. 126). Anh vui vì được đặt chân tới thành phố tráng lệ, "tôi thấy mình trẻ như cách đây một trăm năm" (tr. 132).

Tính chất phi thời gian làm tăng thêm không khí huyền ảo, không thực của thành phố tráng lệ. Nó tráng lệ thật nhưng vắng ngắt, không một bóng ai vì Tên giết người hoành hành. Bêrăngiê rời thành phố tráng lệ và lại trở về với bản tính buồn bã của anh. Và cũng như Bêrăngiê ở *Con tê giác*, anh có phẩm chất tốt đẹp, thấy cần phải làm một việc gì để ngăn chặn Tên giết người và cứu đồng loại. Anh bảo Kiến trúc sư : "Ông hãy can thiệp đi, ông hãy hành động đi ! "(tr.148) trong khi Kiến trúc sư cứ dửng dưng. Phần cuối của vở kịch là hình ảnh Bêrăngiê một mình đi trên con đường dài hun hút, bất chấp nguy cơ gặp Tên giết người, để tới Sở cẩm đề nghị chính quyền ra tay can thiệp.

Cả hai vở kịch đều kết thúc bằng những trang dài độc thoại, thực chất là độc thoại nội tâm. Cảnh độc thoại cuối vở *Con tê giác* đã dài, cảnh độc thoại cuối vở *Tên giết người không công* càng dài hơn, kéo dài cả chục trang. Tuy lúc này lần đầu tiên có nhân vật Tên giết người xuất hiện trong kịch, nhưng y không nói năng gì mà chỉ toàn cười gằn khi nghe Bêrăngiê nói, nên tác giả đề nghị cách diễn không nhất thiết phải có nhân vật Tên giết người bước ra sân khấu mà chỉ cần nghe tiếng cười gằn của y vọng ra là đủ.

Bêrăngiê Đệ nhất là vua trong *Đức vua đang chết*. Ngài đang sống một tiếng rưỡi cuối cùng của cuộc đời giữa một bên là hoàng hậu Macgơrit (Marguerite) đang chuẩn bị lễ tang, thuyết phục nhà vua đón nhận cái chết, và một bên là thứ phi Mari (Marie) yêu thương tìm mọi cách an ủi, níu đức vua lại ở cõi đời. Bêrăngiê Đệ nhất không muốn chết, tuy rằng vương quốc suy tàn, dân số từ chỗ chín tỉ nay chỉ còn một nghìn người già ; mặt trời nguội đi, sao chổi xuất hiện, mưa ra cóc nhái ; mùa xuân chiều qua mới còn đó, nay đã chuyển sang đông lạnh lẽo... trong lúc bên ngoài biên giới cây cối vẫn xanh tươi.

Với tư cách là một ông vua không làm được gì cho đất nước mà vẫn ham sống sợ chết cố bám lấy ngai vàng, thì Bêrăngiê Đệ nhất là nhân vật đáng ghét. Nhưng lòng yêu đời của Bêrăngiê lại mang ý nghĩa tích cực vì trong vở kịch này, nhà vua tượng trưng cho Con người. Chính tác giả đã nói : "Tại sao ông ta (Bêrăngiê) là vua ư ? Bởi vì con người là vua, vua của một vũ trụ. Mỗi chúng ta ở đó như ở trung tâm của thế

---

(1) Ionesco : *Tueur sans gages* trong *Théâtre II*, sđd, tr. 126, 130, 131

giới và mỗi khi một con người chết, một ông vua chết, người ấy có cảm tưởng như cả thế giới sụp đổ, biến đi cùng với mình"(1).

Ý nghĩa tượng trưng của vua Bêrăngiê Đệ nhất càng nổi rõ hơn khi nhà văn một lần nữa lại đặt nhân vật và không khí vở kịch vào khung cảnh phi thời gian. Qua lời các nhân vật Hoàng hậu, Quan ngự y, Lính cận vệ... ta được biết Đức vua ra đời cách đây 283 năm, kết hôn với Hoàng hậu đã 277 năm 3 tháng, nhà vua đã tiến hành 180 cuộc chiến tranh, dự 2000 trận đánh, khi cưỡi trên lưng con ngựa bạch, khi lái xe tăng hoặc ngồi trên máy bay khu trục ; nhà vua đã đánh cắp lửa của các thần thánh, đã chế ra cày bừa, máy kéo, máy gặt, xe lửa, máy bay, đã xây dựng các thành phố Rôma, New York, Maxcơva, Giơnevơ, Pari..., đã tiến hành các cuộc cách mạng, các cuộc phản cách mạng, đã sáng tác các bản anh hùng ca *Iliat*, *Ôdixê*, đã viết nhiều vở bi kịch, hài kịch với bút danh là Sêcxpia ; và mới đây không lâu đã phân tách nguyên tử...

Tuy nhiên, những khía cạnh tích cực vừa nêu trên chưa nói lên đầy đủ kiểu nhân vật Bêrăngiê. Còn phải nói đến tâm trạng thất bại, bất lực, thậm chí hổ thẹn về ý chí quyết tâm của mình ở các nhân vật ấy. Dù Bêrăngiê Đệ nhất không muốn từ giã thế gian thì cuối cùng chín mươi phút của Bêrăngiê còn lại ở trên đời cũng trôi qua. Mọi người bỏ đi cả, chỉ còn một mình nhà vua trơ trọi trên ngai, trong ánh sáng nhá nhem. Tiếp đó, tường, cửa sổ, tất cả đều biến dần đi, rồi cả vua và ngai vàng cũng biến nốt, trên sân khấu trống rỗng chỉ còn thứ ánh sáng nhá nhem trước khi hạ màn.

Cảnh kết thúc của vở *Tên giết người không công* chẳng kém phần bi đát và khủng khiếp. Bêrăngiê bộc lộ tâm trạng hoang mang giữa nơi vắng lặng chỉ nghe thấy những tiếng vang đáp lại lời nói của chính mình, và chốc chốc tiếng cười gằn của Tên giết người. Anh nhìn đồng hồ, đồng hồ không chạy, anh định quay về. Anh buông rơi khẩu súng trong tay. Lời nói cuối cùng của anh khi kết thúc vở kịch chứa đầy mâu thuẫn, gói ghém đầy đủ các khía cạnh trái ngược của kiểu nhân vật này : "Tao sẽ thắng được mày... Trời ơi, ta không thể làm gì được nữa ! Ta có thể làm gì được đây... Ta có thể làm gì được đây...".

Bêrăngiê trong *Con tê giác* cũng vậy. Anh dao động dữ dội, anh so sánh và thấy tê giác có bao nhiêu là ưu điểm so với con người. "Ta hổ thẹn quá chừng ! – anh than – Ôi chao ta xấu xí ! Bất hạnh cho kẻ nào muốn giữ đặc tính của mình " (tr.181). Anh muốn trở thành tê giác. Vì

(1) Dẫn theo E. Gorunescu, sđd, tr. 225.

vậy tuy đến phút chót anh không đầu hàng, nhưng xu thế tất yếu ở anh sẽ ra sao thì đã rõ. Trong đáp từ của J. Đơlây đã nói trên kia có câu : "Lúc mà tự do thực sự bị nguy cơ chính là lúc một con người tự do xấu hổ vì mình tự do"[1].

Có lẽ Iônexcô không muốn gắn kiểu nhân vật của mình với một cái tên cố định vì như vậy là trái với nguyên tắc nhân vật không tâm lí, không tính cách do ông chủ trương. Trong *Những chiếc ghế*, ông đã có sáng kiến giao hoán vị trí của ông bà Xmit và ông bà Mactin. Bây giờ sau khi đã để cho Bêrăngiê xuất hiện ở bốn vở kịch, ông đặt cho kiểu nhân vật này một cái tên khác là Jăng trong *Đói và khát*. Ta còn nhớ Jăng cũng là tên nhân vật bạn của Bêrăngiê trong *Con tê giác* và có nét tính cách đối lập với anh.

VII - SỰ HIỆN DIỆN CỦA CÁI CHẾT

Hai khía cạnh đối lập của kiểu nhân vật Bêrăngiê xét cho cùng cũng liên quan đến phương thức đối âm quen thuộc của tác giả. Dù nhà văn muốn giữ thế cân bằng, cán cân luôn luôn lệch về một phía. Kịch của ông không chỉ có bóng tối u ám mà còn có ánh sáng, nhưng đó chỉ là ánh sáng của quá khứ đã một đi không bao giờ trở lại ta bắt gặp trong những lời than thở luyến tiếc của Ông lão trong *Những chiếc ghế*, của Bêrăngiê Đệ nhất trong *Đức vua đang chết*, của Jăng trong *Đói và khát*... Bóng dáng tuổi thơ của nhà văn với ít nhiều khoảnh khắc tươi sáng và hình ảnh bà mẹ thân thương cũng xuất hiện đây đó trong *Các nạn nhân của nghĩa vụ, Những cuộc hành trình xuống âm phủ*... "Ở những nơi sâu thẳm, đêm đen – ông viết – có ánh sáng tuổi thơ là nguồn suối mát"[2]. Trong kịch của ông có đất và có trời, chính ông cũng nhận xét như vậy : "Khi thì là sự nặng nề, dày đặc, là đất, là bùn, khi thì là trời, là sự nhẹ nhàng, tan biến"[3]. Các nhân vật của ông không chỉ có quỵ xuống, mà có lúc bay lên theo nghĩa đen. Amêđê ở cuối vở *Amêđê hay Tống đi bằng cách nào* quấn quanh mình bằng cái chân dài ngoẵng của một xác chết khổng lồ đã bay bổng khỏi mặt đất và vút lên cao. Một trong bốn nhân vật Bêrăngiê thì đúng là một "khách bộ hành trên không" như nhan đề vở kịch.

---

(1) Ionesco : Discours de réception ..., sdd, tr. 78.

(2) Dẫn theo J.Delay, sdd, tr.91.

(3) Dẫn theo J.Delay, sdd, tr.87.

Nhưng ánh sáng là để làm nổi bật bóng tối, cái hài hước làm tăng thêm cái bi đát, chất "anh hùng" là nổi rõ chất "phản anh hùng". Trong kịch Iônexcô có cuộc sống nhưng là để tô đậm cái chết.

Không phải ngẫu nhiên cái chết hiện ra khắp nơi, dưới nhiều dạng trong kịch phi lí mà có người gọi là kịch cười nhạo (théâtre de dérision) của ông. Hai ông bà lão nhảy xuống biển chết (*Những chiếc ghế*), ông giáo sư đâm chết cô nữ sinh (*Bài học*), Nicôlai giết Cảnh sát (*Các nạn nhân của nghĩa vụ*). Ngay *Nữ ca sĩ hói đầu* nhà văn cũng định kết thúc bằng cuộc tàn sát mọi nhân vật, sau mới thay đổi để cho ông bà Xmit ngồi lại, rồi cuối cùng thay thế ông bà Xmit bằng ông bà Mactin.

Cái chết trở nên khủng khiếp hơn khi khán giả được chứng kiến cái chết từ từ trong cảnh hấp hối của một con người vẫn còn ham sống (*Đức vua đang chết*) hoặc cái chết dồn dập, hàng loạt hết người này đến người khác (*Tên giết người không công, Những trò chơi tàn sát*). Người biến thành tê giác là một dạng "chết" của loài người (*Con tê giác*) ; ông thuê nhà bị chôn vùi giữa đống đồ đạc không có đường ra cũng coi như chết (*Người thuê nhà mới*).

Iônexcô muốn xây dựng một "sân khấu ở đó cái vô hình trở thành hữu hình, ở đó ý niệm thành hình ảnh cụ thể, thành thực tại, ở đó vấn đề thành có da có thịt"(1). Điều này cũng được nhà văn thực hiện cả đối với cái chết. Trong *Những trò chơi tàn sát*, nhân vật tu sĩ áo đen chẳng nói năng gì xuất hiện nhiều lần ở những nơi có người chết, có khi vác theo lá cờ đen, đi trước chiếc xe ba gác trên chở quan tài do mấy con ngựa đen kéo và người đánh xe cũng mặc đồ đen. Vở kịch gồm 18 lớp thì nhiều lớp kết thúc bằng hình ảnh tu sĩ áo đen đi ngang qua sân khấu. Cuối cùng, trước khi hạ màn và khán giả ra về cũng là hình ảnh tu sĩ áo đen, vẫn chẳng nói năng gì, đứng sừng sững trên sân khấu. Tu sĩ áo đen ở đây là hình ảnh của Thần Chết.

Càng dữ dội hơn nữa là sự hiện hình của Cái Chết trong vở hài kịch *Amêđê hay Tống đi bằng cách nào*. Hai vợ chồng Amêđê và Mađơlen (Amédée, Madeleine) sống trong lo âu đã mười lăm năm nay vì giấu một xác chết ở buồng trong. Bỗng nay tại phòng ngoài, trước mắt khán giả, thấy có những cây nấm độc mọc lên, mỗi lúc một nhiều, rồi bỗng xác chết cứ lớn dần, thò hai bàn chân qua cửa ra phòng ngoài. Hai bàn chân cứ lớn lên mãi, dài ra mãi, choán cả sân khấu ; tác giả đề nghị hai bàn chân ấy ít nhất phải cao một mét rưỡi trở lên. Tiếp theo hai bàn chân

(1) Dẫn theo G.Serreau trong *Encyclopédie Française*, sđd, tr. 6413.

là đôi chân khổng lồ. Cuối cùng Amêđê lợi dụng đêm tối định kéo xác chết ra quẳng xuống sông Xen cho mất tăm tích. Amêđê kéo bàn chân ra đến quảng trường rồi mà đầu xác chết mới sắp lọt qua cửa sổ !. Xác chết rùng rợn ấy ở đâu ra ? Không rõ. Có người giải thích nó là hình ảnh tượng trưng hoặc cho tình yêu đã chết của đôi vợ chồng, hoặc sự hối hận một lỗi lầm nào đấy, hoặc niềm luyến tiếc gì đó ngày một tăng lên v.v... Cũng có thể giải thích nó là hình ảnh tượng trưng cho chính Cái Chết. Cái Chết cũng hiện hình, cụ thể, sống động, lớn lên, dữ dội, đập vào mắt mọi người. Một lần nữa ta càng thấy rõ khuynh hướng của Iônexcô tìm tòi đưa lên sân khấu cái khác thường được đẩy tới cực điểm, thậm chí kệch cỡm một cách có dụng ý.

Cái Chết trong kịch Iônexcô còn là sự xuất hiện của những người đã qua đời bên cạnh những người đang sống xóa nhòa ranh giới giữa hiện tại và quá khứ, hiện thực và mộng mơ. Bà cô Ađêleđơ (Adélaide) chết từ lâu nay bỗng xuất hiện trong gia đình hai vợ chồng Jăng và Mari –Mađơlen như bóng ma, ngồi trò chuyện mãi rồi tự đập vỡ sọ mình (*Đói và khát*). Trong câu trò chuyện, bà cô Ađêleđơ nhắc đến cha mẹ của Jăng, chú của Jăng, ông bà của Jăng, là bóng dáng của chính người thân trong gia đình tác giả. Các yếu tố tự truyện như thế này không hiếm trong kịch của ông như ta đã thấy trong *Các nạn nhân của nghĩa vụ*. Iônexcô với tư cách nhân vật của vở *Ngẫu hứng ở Anma* đã nói với các tiến sĩ Bactôlômêux :"Kịch đối với tôi là sự phóng chiếu lên sân khấu thế giới nội tâm, về phần tôi, tôi dành quyền lấy chất liệu kịch trong các mơ mộng của tôi, trong các nỗi lo âu, các niềm ước ao thầm kín, các mâu thuẫn nội tâm của tôi" (tr.107 – 108).

Rồi Jăng đến với người chết trong *Những cuộc hành trình xuống âm phủ*, vở kịch mang ý nghĩa tự truyện đầy đủ và rõ rệt hơn cả. Jăng ngủ và nằm mơ. Thế là thời gian bị xóa nhòa. Jăng gặp lại hàng loạt những người thân thích đã chết : ông bà, cha mẹ, mẹ kế, các chú, các cô, vợ, một số bè bạn và cả những người không quen biết. Toát lên trong cuộc hành trình kì lạ ấy là nỗi ám ảnh ghê rợn của cái chết, nó là "sợi chỉ đỏ duy nhất và khủng khiếp của cơn ác mộng khủng khiếp nhất"(1).

Những cuộc hành trình xuống âm phủ là vở kịch thể hiện tập trung hơn cả quan niệm của Iônexcô về vai trò của mộng mị trong sáng tác văn học. Ông đã dành toàn bộ bài diễn văn đọc tại buổi lễ tiếp nhận ông vào Viện Hàn lâm để nói về nhà văn viện sĩ Jăng Pôlăng (Jean Peaulhan) vừa qua đời. Và trong bài diễn văn ấy, ông nói nhiều đến mối quan hệ

---

(1) Xem Ionesco : Voyages chez les morts, Gallimard, Paris, 1981, trang bìa cuối.

giữa thực tại và mộng mị ở Pôlăng. Ông nêu lên rằng Pôlăng "miêu tả thực tại như đấy là trong mộng và miêu tả giấc mộng như đấy là thực tại" ; khi Pôlăng "miêu tả các giấc mộng của mình, chúng ta không biết chính xác những giấc mộng ấy bắt đầu và kết thúc lúc nào và ra sao. Khi ông miêu tả thực tại, người ta có cảm tưởng ông kể các giấc mộng của ông ". Iônexcô dẫn chứng tiểu thuyết *Lali* (Lalie) của Pôlăng để chứng minh rằng "văn học đứng ở khoảng giữa một bên là mộng mị và bên kia là cái mà người ta gọi là thực tại", vì vậy "chúng ta rất khó phân định cái Pôlăng miêu tả là mộng mị hay thực tại, thực tại được nhìn như trong mộng, mộng mị được nhìn như trong thực tại[1].

(1) Ionexco : *Discours de réception* ..., sđd, tr. 11, 19, 21, 24.



LUI ARAGÔNG
(1897 - 1982)

CHƯƠNG TÁM

LUI ARAGÔNG

(Louis Aragon, 1897 - 1982)

Aragông, nhà thơ, nhà tiểu thuyết Pháp, là một trong những cánh chim đại bàng văn học của thế kỉ chúng ta, bên cạnh các tên tuổi hàng đầu trên văn đàn thế giới. Toát lên trong sự nghiệp sáng tác đồ sộ của cuộc đời bao trùm gần hết thế kỉ của ông là nỗ lực tìm tòi đổi mới không hề biết mệt mỏi, luôn gắng sức tự vượt mình, đẩy lùi đích về phía trước để tiếp tục vươn lên. Khi đã ngoài sáu mươi, ông còn hạ một câu thơ trong tập *Các nhà thơ* : "Hổ thẹn cho ai tìm thấy và hài lòng với giới hạn". Các tìm tòi sáng tạo của ông là những thể nghiệm đáng quý góp phần vào nỗ lực chung của các văn nghệ sĩ chân chính mong muốn đổi mới nghệ thuật không ngừng. Thời gian sẽ còn sàng lọc đánh giá các thể nghiệm ấy. Nhưng dù sao thì tác phẩm của ông vẫn là một "đỉnh cao của nghệ thuật hiện đại"(1), còn ông là "nhà thơ Pháp lớn nhất, nhà tiểu thuyết thiên tài, nhà phê bình, tiểu luận bút chiến có một không hai..., người khổng lồ cuối cùng trong thời đại chúng ta "như ý kiến đánh giá của Viện sĩ Hàn lâm Jăng Đormexông (Jean d' Ormesson).

I - CUỘC ĐỜI TRĂN TRỞ VỚI CHÂN LÍ

Cuộc đời và con đường sáng tác của Aragông là cả một chuỗi dài băn khoăn day dứt tìm hiểu sự thật : sự thật về bản thân mình, sự thật về

---

(1) Điện của BCHTƯ Đảng Cộng sản Liên Xô gửi BCHTƯ Đảng Cộng sản Pháp nhân dịp Aragông qua đời.

thế giới xung quanh, trước bao hiện tượng vô cùng phức tạp xuất hiện trên mỗi bước đường đi. "Tôi biết được điều gì đều từ kinh nghiệm xương máu mà ra– ông viết – Không có một niềm tin chắc nào đến với tôi mà chẳng phải qua con đường hoài nghi, lo âu, mò mẫm, đau đớn của từng trải"[1].

1. ÁNH SÁNG CỦA NIỀM TIN

Lui Aragông (Louis Aragon, 3. X.1897 – 24.XII.1982) từng đau khổ về gốc gác mờ ám của bản thân mình. Ông sinh ở Pari, là con hoang của Macgơrit (Marguerite), mà lúc nhỏ ông cứ tưởng là chị cả. Lui Ăngđriơ (Louis Andrieux), cha đẻ của Aragông, trốn trách nhiệm, không thừa nhận vợ con. Macgơrit do hoàn cảnh nào đấy cũng đành chịu mang tiếng, không dám công khai lãnh trách nhiệm của người mẹ. Mãi đến 1917, khi Aragông đã có lệnh gọi nhập ngũ, mẹ ông mới cho ông biết một phần sự thật. Tới mùa xuân 1942, bà còn cho ông biết thêm trước khi từ giã cõi đời. Những băn khoăn về lai lịch bản thân để lại không ít dấu vết trong các tác phẩm của ông rải rác từ thời thanh niên đến lúc về già.

Aragông đang học Y khoa năm thứ nhất thì bị động viên vào lính ngày 20.VI. 1917 khi Đại chiến I ở vào giai đoạn quyết liệt. Tháng Sáu 1919, ông được giải ngũ về tiếp tục việc học dở dang. Mấy năm tại ngũ đánh dấu bước ngoặt quan trọng đầu tiên trong đời ông. Ông thuộc thế hệ thanh niên lớn lên đúng vào những năm tháng hãi hùng của chiến tranh đế quốc. Là một người lính Pháp, ông làm tròn nghĩa vụ đối với đất nước, nhưng đồng thời cũng mơ hồ cảm thấy tính chất phi lí của cuộc chiến tranh này và bao điều ngang trái khác hằng ngày diễn ra trong xã hội. Tiếng súng im lặng rồi nhưng sự khủng hoảng tinh thần chỉ càng trầm trọng thêm bám riết lấy thế hệ thanh niên chán chường, mệt mỏi từ mặt trận trở về. Đó là những kẻ "chết ở tuổi hai mươi"[2]. Vấn đề "tìm đường" trở nên bức thiết với họ. Aragông đến với chủ nghĩa đađa, trào lưu văn học do Tơrixtăng Zara (Tristan Tzara) cùng một số trí thức khác lập ra năm 1916, thể hiện sự nổi loạn vô chính phủ đối với trật tự tư sản và chiến tranh đế quốc. "Sự nổi loạn của tôi – Aragông viết – chống lại thế giới bao quanh tôi hoàn toàn tất nhiên tìm thấy trong đađa mạch rễ đầy đủ của nó"[3].

Cũng tinh thần nổi loạn kể trên đã khiến ông quyết định dứt khoát rời bỏ ngành y đầu năm 1922. Tuy nhiên, tiếp thu tinh thần "nổi loạn"

---

(1) Aragon : *Il faut appeler les choses avec leur nom*, 1959.

(2) Tên một tiêu đề trong cuốn sách của B.Lecherbonnier : *Aragon*, Bordas, Paris – Montréal, 1971.

(3) Aragon : *Pour un réalisme socialiste*, Paris, 1935.

của đađa mà không tán thành thái độ phủ nhận cực đoan, ông sớm nhận thấy cái hạn chế của phong trào. Tháng Năm 1921, ông cùng một số bạn thân đoạn tuyệt với đađa để tìm hướng đi mới. Aragông chuyển sang chủ nghĩa siêu thực do Brơtông (A. Breton) nắm ngọn cờ đầu. Trào lưu này không chủ trương thái độ hư vô chủ nghĩa cực đoan như đađa, mà đối lập với "hiện thực" tư sản bằng cách đi tìm miền đất hứa trong cái "siêu thực".

Tuy cố gắng vượt qua đađa, nhưng chủ nghĩa siêu thực vẫn bộc lộ rõ rệt những hạn chế và mâu thuẫn. Các nhà siêu thực cho rằng phong trào của họ có tính chất cách mạng, nhưng thực ra đấy chỉ là sự nổi loạn tinh thần và được biểu hiện chủ yếu ở trong lĩnh vực thơ ca. Vì vậy, ngay từ buổi đầu, người ta đã nhận thấy có một khoảng cách nhất định giữa Aragông với nhóm siêu thực và thái độ có phần nào dè dặt của ông khi tham gia phong trào. Sự rạn nứt trong quan hệ giữa ông với Brơtông chớm xuất hiện từ mùa thu 1922 và sang những năm sau càng rõ nét.

Ngày 6.I.1927, chẳng hỏi ý kiến ai trong nhóm siêu thực, Aragông viết đơn gia nhập Đảng Cộng sản Pháp. Ông là người thứ hai trong nhóm đi đến quyết định này sau Êluya (P.Eluard) vào Đảng Cộng sản Pháp trước đó bốn tháng. Đối với Aragông, việc gia nhập Đảng Cộng sản Pháp thời kì này là một quyết định quan trọng.

Một sự kiện khác không kém phần có ý nghĩa đối với diễn biến tư tưởng Aragông là cuối năm 1928 ông gặp Enxa Tơriôlê (Elsa Triolet, 1896 –1970), người phụ nữ Nga gốc Do Thái sang định cư ở Pháp và là nhà tiểu thuyết Pháp. Sau cuộc gặp gỡ ấy, Enxa trở thành người bạn đời của ông. Chính Enxa đã đưa ông đến quê hương của Cách mạng tháng Mười lần đầu tiên cuối năm 1930 ; nhân chuyến đi này, ông được mời tham dự Đại hội Quốc tế các nhà văn cách mạng tổ chức tại Kharkôp gồm 80 đại biểu của 22 nước. Aragông viết trong *Vì một chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa* (1935) : "Tôi ở Liên Xô về và không còn là người như trước nữa... Từ nay trở đi không thể xem xét sự tiến triển của chủ nghĩa siêu thực ngoài sự tiến triển của giai cấp vô sản, và người ta cũng có thể xem bước chuyển của các nhà Siêu thực sang phía giai cấp vô sản trong cuộc đấu tranh cách mạng của nó như việc đã rồi"(1).

Từ sự nổi loạn cá nhân vô chính phủ, ông đến với cách mạng vô sản. Từ chủ nghĩa đađa và chủ nghĩa siêu thực, ông chuyển sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Diễn biến của tình hình thế giới những năm

(1) Dẫn theo P. Daix : *Aragon, une vie à changer*, Seuil, Paris, 1975, tr. 253.

30 vô cùng phức tạp. Hitle lên cầm quyền ở Đức. Nguy cơ của một cuộc chiến tranh thế giới mới ngày càng tỏ ra không thể nào tránh khỏi. Trong hoàn cảnh ấy. Aragông đã tham gia hoạt động sôi nổi trên mặt trận báo chí tiến bộ với tinh thần nhập cuộc (các tờ *Văn học quốc tế, Nhân đạo, Công xã, Chiều nay*...).

Ngày 3. IX. 1939, Anh và Pháp tuyên chiến với Đức. Cùng ngày, Aragông được lệnh nhập ngũ lần thứ hai. Mấy tuần sau, Đảng Cộng sản Pháp bị đặt ra ngoài vòng pháp luật. Rồi nước Pháp thua trận, dẫn đến kết cục bi đát bị Đức chiếm đóng vào năm 1941. Aragông được giải ngũ từ tháng Bẩy 1940. Sau đó ít lâu, hai vợ chồng ông bắt liên lạc được với tổ chức Đảng Cộng sản ở Nix (Nice) đang hoạt động bí mật, để tham gia vào cuộc kháng chiến chống phát xít Đức cho đến ngày đất nước được giải phóng hoàn toàn. Những năm tham gia kháng chiến có một ý nghĩa đặc biệt đối với bước đường tư tưởng và nghệ thuật của ông. Ánh sáng của niềm tin đã đưa ông đến với chân lí của chủ nghĩa xã hội khoa học. Bây giờ chân lí ấy được biểu hiện ở kích thước mới : kích thước dân tộc.

2. MỘT TRÁI TIM CHÂN THÀNH

Aragông đã từng dấn thân trên những chặng đường đau khổ trong quá trình đi tìm lẽ sống và đã tìm thấy. Tâm hồn lạc quan, tiếng thơ hào hùng và ngòi bút sảng khoái của ông vươn lên cao nhất vào giai đoạn kết thúc Đại chiến II và mấy năm tiếp theo. Sau năm 1950, tình hình quốc tế diễn biến phức tạp, tâm hồn ông có phần nào lắng xuống, nhiều khi trải qua những cơn dằn vặt đấu tranh với mọi người và cả với bản thân mình để giữ vững niềm tin.

Trong kháng chiến chống Đức, Đảng Cộng sản Pháp đứng ở tuyến đầu, uy tín lên cao, nên sau khi chiến tranh kết thúc, Đảng luôn giành được nhiều phiếu trong các cuộc bầu cử từ tháng Mười 1945 đến tháng Mười 1946 và tham gia rộng rãi vào chính phủ. Nhưng chỉ ít lâu sau, trước áp lực của cánh hữu, các bộ trưởng cộng sản lại buộc phải rút lui vào tháng Năm năm 1947. Khối thống nhất dân tộc gắn bó trong thời kháng chiến không còn. Trên phạm vi quốc tế, khối liên minh chống phát xít trong Đại chiến II giữa Liên Xô và các nước phương Tây cũng tan vỡ, dẫn đến cuộc chiến tranh lạnh bắt đầu từ 1948. Rồi khối NATO được thành lập (1949), Mĩ vũ trang lại Tây Đức (1950), đem quân vào Triều Tiên (1950) trong khi Pháp còn đang sa lầy ở Đông Dương. Đây cũng là thời kì trên lĩnh vực văn hóa văn nghệ, nhiều trào lưu sáng tác đủ mọi khuynh hướng phức tạp xuất hiện lấn át các dòng văn học hiện thực và hiện thực xã hội chủ nghĩa ở phương Tây.

Trong hoàn cảnh ấy, Aragông lại được giao trách nhiệm nặng nề, được bầu làm ủy viên dự khuyết BCHTƯ Đảng Cộng sản Pháp mùa xuân 1950 và đến 1954 thì trở thành ủy viên chính thức. Những năm tiếp theo, bao nhiêu sự kiện nữa xảy ra khiến ông phải băn khoăn suy nghĩ : Đảng Cộng sản Liên Xô kiểm điểm những sai lầm mắc phải dưới thời Xtalin ; những vụ lộn xộn xảy ra ở một số các nước Đông Âu ; những cuộc tranh luận xung quanh các tác phẩm của Đuđinsep, Paxternac, Sôlôkhôp...

Thời gian này, ta thấy ở Aragông những biểu hiện muốn duyệt lại quãng đời đã qua và tự vấn lương tâm. Tập thơ *Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành* (1956) là một bằng chứng. Ông điều chỉnh lại thái độ có phần nào cực đoan của ông trước kia cho nhuần nhuyễn và công bằng hơn. Chẳng hạn, ông từng lên án tư tưởng của Brơtông là "phản cách mạng", bây giờ nghiền ngẫm lại : "Trong đời tôi – ông viết – tôi chưa làm điều gì khiến tôi phải khổ tâm nhiều hơn"[1]. Cũng với tinh thần đó, khi về già, nhìn thấy những vết đồi mồi do tuổi tác in dấu trên đôi bàn tay mình, ông nôn nao nhớ đến cha ông xưa kia, hai bàn tay cũng có những vết đồi mồi như thế, người cha mà trước đây ông vốn không ưa.

Bên cạnh quá khứ là hiện tại nóng bỏng buộc Aragông, một con người "dấn thân đến cùng", hơn nữa với cương vị của mình, phải tỏ thái độ. Trái tim ông rỏ máu khi nghe những tin không vui ở các nước xã hội chủ nghĩa. Năm 1956, ông can thiệp với chính phủ Hunggari xin ân xá cho hai nhà văn bị kết án tử hình sau vụ bạo loạn. Năm 1965, ông kêu gọi chính phủ Tiệp mở rộng tự do tư tưởng và sáng tạo cho văn nghệ sĩ. Năm 1966, khi được tin nhà thơ Đanien và nhà văn Xiniapxki bị kết án tù, ông viết trên báo *Nhân đạo* : "Chúng tôi mong muốn vì sự nghiệp chung của chúng ta, bản án hôm qua sẽ được hủy bỏ. Chúng tôi không có quyền chỉ bảo cho một nước bạn lớn phải xử sự thế nào, nhưng chúng tôi sẽ có tội nếu che giấu ý nghĩ của mình". Năm 1968, ông không tán thành việc Liên Xô đưa quân vào Tiệp Khắc.

Aragông hành động căn cứ chủ yếu vào truyền thống nhân đạo và tự do của nước Pháp, đôi khi không thấy hết tính chất phức tạp của tình hình. Nhưng trước sau ông vẫn luôn bộc lộ một trái tim chân thành gắn bó đời mình với sự nghiệp của cách mạng, ngay cả khi lòng mình bị giằng xé dữ dội. Ông đã hoạt động đến hơi thở cuối cùng cho sự nghiệp của chủ nghĩa xã hội. Đảng Cộng sản Pháp đánh giá ông rất cao : "Trước những gì không phải như lòng mình mong muốn, trước nỗi chua xót về

---

(1) Dẫn theo P. Daix : *Aragon, une vie à changer.*

những sai lầm của một thời đại đang bị chia sẻ, không bao giờ Aragông nghĩ đến việc rút lui, mà chỉ có hoạt động để tiến tới. Là ủy viên Ban Chấp hành Trung ương từ 1950, đồng chí là một nhà chính trị đúng với nghĩa của nó"[1].

Trong *Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành* có những câu thơ nặng tâm tư xuất phát tự đáy lòng :

Họ sẽ cười ta như những kẻ dại khờ
Tưởng trước mặt chỉ linh đình mở hội
Mà chẳng thấy lỗ đinh trong lòng tay Đức Chúa
Họ sẽ cười ta vì phẩm chất tâm hồn
Vì ta đã vô cùng yêu ngọn lửa
Đến hiến mình như một lũ thiêu thân

Nhưng kệ ! Ai cười mặc ai ! Lời thơ cứng rắn hẳn lên như ý chí của tác giả vững tin vào con đường phía trước vì sau lưng ông là cả cuộc đời từng trải :

À tôi đã trăm nghìn phen lạc bước
Anh ca tụng đức hoài nghi tiêu cực
Anh đã khoe những đường lối khôn ngoan
Vâng tôi chịu mất đời tôi giày dép tiêu mòn
Nằm trong hố tôi đếm từng vệt máu
Tôi sẽ chẳng đến tận cùng đêm tối

Nhưng hề chi khi đêm sẽ xé màn
Và bình minh trổi dậy trắng không gian
Nghe gà gáy giữa đêm dày đau khổ
Tôi mang sẵn trong lòng tôi thắng lợi
Cho dù anh dập vỡ mất trăm sao
Trong tối đen tôi mang sẵn mặt trời[2]

Không thể nói đến cuộc đời trăn trở của Aragông tách rời tác phẩm. Thậm chí có thể nói trong trường hợp của ông, tác phẩm là tất cả. Cuộc sống bao la, những chuyện riêng tư, diễn biến tư tưởng, sướng vui, đau khổ, tình yêu, căm giận... bày cả ra đấy vì ít có nhà văn nào cuộc đời và tác phẩm, người chiến sĩ và người nghệ sĩ lại quyện chặt vào nhau đến thế.

---

(1) Tuyên bố của Bộ Chính trị Đảng Cộng sản Pháp nhân dịp Aragông từ trần.

(2) Đào Xuân Quý dịch.

II - NHÀ THƠ KHÁNG CHIẾN, CA SĨ CỦA ENXA

Aragông sáng tác rất nhiều thơ. Có thể kể các tập *Lửa vui* (1920), *Hoan hô Uran* (1934), *Nát lòng* (1941), *Đôi mắt Enxa* (1942), *Lại nát lòng* (1948), *Đôi mắt và trí nhớ* (1951), *Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành* (1956), *Enxa* (1959), *Các nhà thơ* (1960), *Anh chàng say đắm Enxa* (1963)...

Nước Pháp trong thế kỉ này không thiếu các nhà thơ có tên tuổi. Ở nửa đầu thế kỉ, nổi lên các thi sĩ : G. Apôline (G. Apollinaire, 1880 - 1918) với các tập *Rượu* (1913), *Thơ họa hình* (Calligrammes, 1918) ; P. Clôđen (P. Claudel, 1868 - 1955) được bầu Viện sĩ Hàn lâm Pháp năm 1946, nổi tiếng với *Năm tụng ca lớn* (Cinq Grandes Odes, 1904 - 1908 - 1910) ; P. Valêri (P. Valéry, 1871 - 1945), khi chết được tổ chức quốc tang, tác giả của *Nữ thần Parcơ trẻ* (1917)...

Sau Đại chiến II, thêm nhiều ngôi sao sáng trên thi đàn : Xanh-Jôn Perxơ (Saint-John Perse, 1887 - 1975), đoạt giải Nôben năm 1960, với *Những ngọn gió* (1945), *Các vật chuẩn* (1957) ; P. Rơverdy (P. Reverdy, 1889 - 1960), tác giả *Khúc ca của những người chết* (1948), *Bừa bãi* (1956) ; P. Êluya (P. Eluard, 1895 - 1952), từ một nhà thơ siêu thực trở thành nhà thơ cộng sản, "nhập cuộc" bằng tất cả tâm hồn của mình, cho in các tập *Quyển sách để mở* (1942), *Thơ ca và chân lí* (1942 - 1943)... với nhiều bài thơ nổi tiếng về đề tài "tự do" ; và một số nhà thơ khác nữa như R. Sa (R. Char), P. Emmanuyen (P. Emmanuel), P. J. Juvơ (P. J. Jouve).

Trên nền thơ ca ấy, thơ Aragông vẫn giữ được vẻ độc đáo với nội dung riêng biệt và những sáng tạo nghệ thuật của mình.

1. THƠ CA KHÁNG CHIẾN

Aragông bước vào sự nghiệp thơ ca bằng con đường của chủ nghĩa đađa và chủ nghĩa siêu thực, với tên mấy tập thơ nghe thật "vui" : *Lửa vui* (1920), *Vui vẻ quá chừng* (1929), nhưng lại chứa chất tâm trạng chán chường, u uất, hằn học. Những vần thơ giống như tiếng cười nhạo, cười gằn, rồi cái cười chuyển thành méo xệch, chua chát, đau đớn khi nhà thơ cảm thấy mọi thứ trên đời đều là giả dối, kể cả tình yêu. Ông muốn phỉ nhổ, phá phách, hủy hoại sạch trơn :

... Ta hãy khạc nhổ được không em
Lên tất cả những gì ta cùng yêu cùng quý
Ta hãy khạc nhổ lên tình yêu
Lên đống chăn gối nát nhàu

Lên sự im lìm hay những lời ta đáp ứng
Lên những vì sao dù chúng
Là đôi mắt của em
Lên vầng mặt trời cho dù
Là hàm răng em đó
Lên cái vĩnh hằng dù nó
Là khuôn miệng của em
Và lên tình yêu của chúng ta
Dù đó là
Tình yêu của EM
Ta hãy khạc nhổ được không em

(Bài thơ đề gào lên trên đống hoang tàn)

Tiếng reo vui thực sự đến với Aragông từ đầu những năm 30 trong các tập *Kẻ hành hạ người bị hành hạ, Hoan hô Uran*, khi nhà thơ rời bỏ mây mù để trở về với "thế giới thực tại", từ bỏ chủ nghĩa siêu thực để đến với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Nhưng Đại chiến II nổ ra, nước Pháp bị chiếm đóng. Một âm điệu mới toát lên trong thơ ông, âm điệu "nát lòng" bao trùm nhiều tập thơ ông sáng tác thời kì này chứ không chỉ riêng tập có nhan đề *Nát lòng* nổi tiếng. *Nát lòng* gồm 20 bài thơ sáng tác từ cuối 1939 đến cuối 1940 ; *Đôi mắt Enxa* tập hợp những bài từ tháng Mười Hai 1940 đến tháng Hai 1942 ; *Bảo tàng Grêvanh* (1943) là bài thơ trường thiên gồm bảy phần xuất bản bất hợp pháp với bút danh bí mật Frăngxoa Nổi giận ; *Tiếng kèn trận Pháp* (1945)(1) xuất bản sau ngày giải phóng, tập hợp những bài sáng tác những năm 1943 – 1944.

Là người Pháp, ông không thể thờ ơ với vận mệnh đất nước bị quân thù giày xéo ; là người cộng sản, ông chống lại cuộc chiến tranh đế quốc phi nghĩa. Các khía cạnh ấy khi tách ra hai, khi hòa làm một, tạo nên sắc thái riêng của thơ ông thời kì này. Mặt khác, từ chỗ quanh quẩn với chốn ốc đảo cá nhân của thời kì đada và siêu thực, thơ ông đã vượt ra ngoài giới hạn của "cái tôi" riêng tư để thực hiện quá trình "hướng ngoại", mở tâm hồn ra thế giới chung quanh trong mấy tập thơ đầu những năm 30. Nhưng rồi có lẽ ông cảm thấy thơ ông còn hời hợt, thiếu chiều sâu cần thiết, nặng về ghi chép ; quá trình "hướng ngoại" còn cần phải được bổ sung bằng giai đoạn "hướng nội" để cho thực tế khách quan ngấm vào tâm tư, tình cảm, chuyển thành những rung động thơ ca sâu lắng.

Sau bảy năm trời im ắng, thơ ông đã mang một chất lượng mới khi lại vang lên vào năm 1941, bắt đầu bằng tập *Nát lòng*. Vẫn là những

---

(1) *La Diane Française* ; Diane dịch sát là "Kèn hiệu báo thức".

vấn đề thời sự nóng bỏng đối với mỗi người và bản thân nhà thơ, nhưng tất cả đều đã được chuyển hóa vào thế giới nội tâm thành buồn vui, lo lắng, yêu thương, căm thù... cất lên thành lời thơ từ một trái tim chân thành và nhậy cảm.

Trước hết trái tim ấy đã rỏ máu. Tiếng thơ đau đớn não lòng chiếm vị trí chủ đạo. Mở đầu tập *Nát lòng* là bài *Hai mươi năm sau*. Mới đó hai mươi năm kể từ ngày nhà thơ trút bỏ bộ quần áo lính của cuộc chiến lần trước, thế mà nay lại súng ống lên đường, hành quân "qua những ngôi nhà vắng lạnh.. không xích cài không đêm trắng", vật vờ như những bóng ma, "hồn hiện giữa trưa ban ngày bóng quỷ". Cả bài thơ dài 12 khổ gợi lên bao nỗi mất mát, từ "vầng trán ưu tư" với "mái tóc có vùng điểm bạc" đến cuộc đời giống như buổi hoàng hôn buồn bã, mất cả "dòng thơ êm ái", mất "cả dòng đời cả tiếng nói niềm vui".

Những vần thơ buồn của Aragông trong bài này dễ thấm sâu vào lòng người và có tác động phản chiến. Các bài thơ khác tiếp theo *Hai mươi năm sau* đều được sáng tác khi đất nước đã đứng trên bờ vực thẳm với cuộc tháo chạy hỗn loạn của quân đội ở Đoongkec (Dunkerque) và lính Đức bắt đầu vượt biên giới. Đối với người Pháp, chiến tranh đã chuyển qua một hình thái mới : kháng chiến chống xâm lăng. Nhưng thơ Aragông vẫn giữ nguyên âm điệu trên. Lòng yêu nước toát lên không phải ở những lời thơ hào hùng đanh thép, mà vẫn là nỗi đau "nát lòng".

Nước Pháp dưới chân ta như tấm vải sờn
Cứ dần dần chối từ không cho ta bước

Đó là hai câu mở đầu bài *Đêm Đoongkec* in trong tập *Đôi mắt Enxa*.

Hoa lila và hoa hồng là một trong những bài thơ hay nhất của tập *Nát lòng* và của thơ kháng chiến Aragông nói chung. Bài thơ gồm 5 khổ, gợi lại những kỉ niệm đã qua gắn với hoa hồng và hoa lila, mà bây giờ tất cả đều không còn nữa trước cảnh sụp đổ của đất nước.

Những vần thơ "nát lòng" của Aragông rung lên tự đáy tim ông, ông viết cho ông, với nhu cầu thổ lộ, nhưng chính vì thế mà chúng có sức truyền cảm mạnh mẽ đến các bạn đọc là những đồng bào của ông, những người cũng như ông không thể không đau xót trước họa mất nước. Chẳng ai là người không thấy nôn nao đau nhói trong tim khi đọc *Hoa lila và hoa hồng, Mùa xuân, Đẹp hơn nước mắt, Đêm Đoongkec...* Nhiều người đã không cầm được nước mắt khi đọc đến câu "Giữa nước Pháp ta trở thành khách lạ" (*Những đóa hoa hồng Nôen*), hay "Tin chiều nay Pari thất thủ" (*Hoa lila và hoa hồng*), một câu thơ vô cùng bình dị mà có sức lay động lạ thường.

Những bài thơ như xoáy sâu vào tâm hồn mọi người, thức tỉnh lòng yêu nước thiết tha. Làm sao có thể dửng dưng được khi đọc bài *Lính*

mới trăm làng với hàng loạt tên làng tên xã được liệt kê, tưởng chừng chẳng có ý nghĩa gì, nhưng lại nói lên rất nhiều trong lúc quê hương bị giày xéo ? Làm sao có thể không bồi hồi khi đọc bài *Gã dân quê Pari ca ngợi* dài 30 khổ thơ chia làm ba phần diễn tả bao nỗi xúc động của nhà thơ khi tình cờ giở xem những tấm ảnh chụp Pari, trái tim của cả nước, với các đại lộ, hàng cây, bến sông Xen, Cầu Mới, nhà thờ Đức Bà, ga xe điện ngầm Bacbex, khải hoàn môn Ngôi sao, đại lộ Magiăngta... gợi lên bao kỉ niệm day dứt ?

Tất nhiên, "nát lòng" không phải là âm điệu duy nhất của thơ ca kháng chiến Aragông. Ta cũng bắt gặp cả âm điệu nổi giận, tuy không nhiều, phù hợp với bí danh Frăngxoa Nổi giận. Cũng có cả một số bài hừng hực khí thế, kêu gọi chiến đấu chống giặc ngoại xâm (*Hành khúc*, *Vinh quang*...).

Xét về một phương diện khác, các màu sắc thơ ca Aragông thời kì này còn phụ thuộc vào những phương thức ra đời không giống nhau. Trong hoàn cảnh đất nước bị chiếm đóng, hoạt động sáng tác thơ ca kháng chiến không đơn giản. Có khi nhà thơ theo cách công khai đăng trên báo chí hợp pháp, như trường hợp các bài của tập *Nát lòng*. Có khi ông tiến hành theo phương thức bí mật, in thơ ở nước ngoài rồi chuyển về trong nước hoặc do các nhà xuất bản kháng chiến in bí mật ngay trên đất Pháp như trường hợp *Đôi mắt Enxa*, *Bảo tàng Grêvanh*.

Đối với bộ phận thơ ca xuất bản tự do, bất hợp pháp, không bị hệ thống kiểm duyệt trói buộc, tất nhiên nhà thơ có thể bộc lộ thẳng thắn nỗi căm giận cháy bỏng và lòng yêu nước thiết tha. Trong tiểu luận *Những con cá đen hay Về thực tế trong thơ ca*, Aragông chống lại những kẻ chủ trương thơ ca huyền bí. Ông cho rằng thơ ca có thể và cần phải đem đến cho mọi người nhận thức chính xác. Tuy nhiên, ta không nên hiểu Aragông hoàn toàn theo nghĩa đen một cách cứng nhắc. Tác giả hiểu rõ tính đặc thù của thơ ca và giá trị của lối nói gián tiếp với các nhân vật truyền thuyết, huyền thoại dễ đi vào lòng người. Các bài *Risa II năm bốn mươi* (Richard II Quanrante), Risa Tim sư tử (Richard Cœur de lion), gợi lên hình ảnh các vua nước Anh thế kỉ XIV và thế kỉ XII là những thí dụ. Ngay cả các nhân vật hiện đại có khi cũng xuất hiện trong thơ ông với màu sắc truyền thuyết như trường hợp Gabrien Pêri (Gabriel Péri) ở các bài *Dã sử về Gabrien Pêri*, *Bài ca của người hát trong ngục tù tra tấn*.

Đối với bộ phận thơ ca hợp pháp, Aragông khai thác triệt để đặc điểm mập mờ, người Pháp yêu nước đọc thì hiểu ý nghĩa sâu xa, còn bọn Đức và lũ tay sai nhiều khi không để ý. Tác giả gọi đó là phương pháp "lậu thuế", được trình bày trong tiểu luận quan trọng *Bài học Ribêrăc*.

Đẹp hơn nước mắt cũng là một trong những bài hay nhất, gồm 32 khổ thơ thuộc bộ phận thơ ca kháng chiến của Aragông. Khi bài thơ được đăng báo, có những người thuộc khuynh hướng cực tả đã lên án Aragông là một kẻ phản bội, thậm chí một nhóm ở thành phố Macxây (Marseille) đã định trừng trị "tên phản bội" Aragông. Thực ra đây cũng là một bài thơ "lậu thuế" lợi dụng con đường báo chí hợp pháp để tuyên truyền yêu nước.

Trường hợp bài *Hoa hồng và hoa trắng* cũng khá tiêu biểu. Một bài thơ kháng chiến hay của Aragông gồm những câu thơ ngắn bảy âm tiết, kết thúc bằng câu "Và hoa hồng hoa trắng như nhau" kêu gọi mọi người đoàn kết chống giặc cứu nước. Năm 1964, bài thơ được ngâm tại sân điện Anhvalit (Invalides) nhân dịp kỉ niệm 20 năm ngày giải phóng. Thế nhưng bài thơ ra mắt lần đầu là ở Macxây, trên một tờ báo hằng ngày xuất bản hợp pháp, mà bọn mật thám Đức và lũ tay sai không đánh hơi thấy được điều gì, vì ý tưởng trong bài thơ được diễn tả khá kín đáo.

2. VƯỜN THƠ ENXA

Đối với Aragông, không thể có sự phân biệt rành mạch giữa thơ yêu nước và thơ tình cũng như không thể tách biệt Aragông nhà thơ chiến sĩ với Aragông nhà thơ trữ tình. Không có gì lạ khi một tập thơ kháng chiến của Aragông xuất bản năm 1942 đang thời kì chiến đấu gay go lại có nhan đề *Đôi mắt Enxa*.

Aragông gia nhập Đảng Cộng sản Pháp năm 1927 trước khi quen biết Enxa. Nhưng ta hoàn toàn có cơ sở để nói rằng Aragông nhà thơ chiến sĩ và Aragông ca sĩ tình yêu xuất hiện cùng một lúc vào buổi tối đầu tháng Mười một 1928 khi lần đầu tiên ông gặp Enxa. Thật vậy, ít có mấy ai như Aragông xem việc gặp gỡ người bạn đời của mình như một cuộc tái sinh với đầy đủ ý nghĩa của từ này. Tứ thơ ấy xuất hiện rất đậm nét trong tập *Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành* xuất bản sau gần ba mươi năm chung sống với Enxa. Tập thơ chia làm ba phần thì hai phần đầu bao gồm những bài nhớ lại quãng thời gian khi đời ông chưa có Enxa, những năm tháng vật vờ, nhợt nhạt, buồn tênh, cô đơn giữa bạn bè, chán chường trong tình ái, nổi loạn nhưng tuyệt vọng, có sống mà như không.

Bóng dáng đau khổ một thời của ông có thể nói là được thâu tóm trong mấy chục câu thơ không có nhan đề mở đầu tập thơ. Mười sáu khổ thơ, mỗi khổ bốn câu, mỗi câu tám âm tiết, khổ thơ nào cũng bắt đầu bằng câu "Tôi đã gặp ở trên Cầu Mới" :

...Tôi đã gặp ở trên Cầu Mới[1]
Bóng hình xưa của bản thân tôi
Đôi mắt dành cho lệ tuôn rơi
Đôi môi dành cho lời nguyền rủa

Nhà thơ như phân thân thành hai con người của hiện tại và của quá khứ, gặp gỡ nhau trên cầu và có lúc cùng nhau trò chuyện. Ấn tượng sâu sắc toát lên từ bài thơ là hình bóng hư ảo của Aragông những ngày ấy. Aragông dường như không tồn tại lúc chưa gặp Enxa : "*Tôi đã gặp ở trên Cầu Mới – Có vẻ như trước lúc ra đời...*".

Cảm giác về sự tái sinh từ ngày gặp Enxa khởi nguồn từ đấy và sẽ trở thành cảm hứng chủ đạo của bài *Tình yêu không chỉ một từ suông* thuộc phần thứ ba của *Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành*. Một bài thơ dài gồm sáu phần tách biệt, với lối thơ thay đổi linh hoạt từng phần theo nhịp cảm xúc của nhà thơ. Ngay mới vào bài, tác giả đã nói lên nỗi bàng hoàng khi gặp Enxa. Ông ví Enxa như thứ rượu nồng mà êm, như ánh sáng rọi vào cửa sổ. Ông ví đời ông như một trái cây, bị sâu ăn ba mươi năm một nửa, còn nửa kia ít nhất ba mươi năm nữa, ông trả cho Enxa để cắm ngập răng vào.

Ngày gặp em mới thật có đời anh
Em đã chặn lối điên cuồng thê thảm
Em đã chỉ cho anh vùng tươi thắm
Chỉ nảy mầm khi ý tốt gieo lên

Và ở ngay khổ thơ tiếp theo, ý "tái sinh" lại xuất hiện :

Anh quả thật đã sinh từ môi ấy
Cuộc đời anh khởi sự tự em đây

để rồi còn được nhắc đi nhắc lại nhiều lần nữa với những dạng khác nhau cho đến cuối bài

Và tim tôi đã chết
Tái sinh trong làn hương
Bóng đêm thơm ngào ngạt...

...Chuyện sinh nở này bạn kể ngọn ngành cho rõ
Chuyện một kẻ ra đời ở độ tuổi trung niên

Tình yêu Enxa chiếm vị trí đặc biệt như vậy trong cuộc đời Aragông nên rất dễ hiểu tại sao Enxa lại đi vào thơ ông đậm nét đến thế, tuy chậm và mới đầu thưa thớt, nhưng càng về sau càng phong phú như hoa

---

(1) Tên một chiếc cầu cổ nhất bắc qua sông Xen ở Pari.

xuân. Bài thơ đầu tiên có xuất hiện Enxa in năm 1931 trong tập *Kẻ hành hạ người bị hành hạ*. Bẵng đi mười năm, ta mới lại thấy bóng dáng Enxa trong tập *Nát lòng* năm 1941. Rồi đến 1942, *Bài ca gửi Enxa* dài 32 trang xuất bản ở Angiê (Alger), sau in chung vào tập *Đôi mắt Enxa*. Quãng trống mười năm vừa kể trên có lẽ vì lí do cần phải có thời gian mới thấy hết giá trị của tình yêu Enxa.

Và khi thấy hết được rồi thì bao nhiêu thơ cũng không đủ để ca hát mối tình ấy : "Tình yêu không phải chỉ một từ suông".

Mọi sự ví von xem ra đều vô ích
Bạn có thể thiêu cháy hết tiếng này tiếng khác
Mà không sao giải thích lửa là gì

Không phải ngẫu nhiên, từ sau Đại chiến II, thơ Aragông lại dành cho Enxa nhiều đến thế, với vị trí đặc biệt đến thế. Các nhà nghiên cứu nói đến bộ phận sáng tác liên hoàn về Enxa (le cycle d'Elsa) trong thơ Aragông và đưa vào danh mục này gần như toàn bộ các tập thơ của ông sau bộ phận thơ ca kháng chiến. Theo G. Xađun (G. Sadoul), có thể nói Aragông đã viết "cuốn tiểu thuyết về Enxa" với khái niệm tiểu thuyết xưa như định nghĩa trong từ điển : "Truyện có thật hoặc bịa đặt, viết bằng văn vần hay văn xuôi" (Littré). Cuốn tiểu thuyết chia thành nhiều "khúc ca" và mỗi khúc ca là một tập thơ kể trên.

Đôi mắt và trí nhớ là khúc ca đầu tiên của "cuốn tiểu thuyết" ấy, gồm 15 bài thơ dài với nhiều chủ đề khác nhau, trong đó Enxa luôn được nhắc đến. Tập thơ đề tặng cho "tác giả của *Con ngựa hung*" tức là Enxa.

Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành có thể xem là khúc ca thứ hai, với hơn bốn ngàn câu thơ, "một tác phẩm loại hay nhất của thơ ca châu Âu thế kỉ XX"(1). Tập thơ mang dáng dấp tự truyện nhưng không dàn trải, mà hầu như chỉ cốt làm nổi bật lên qua từng bài, những thay đổi của đời ông nhờ có Enxa.

Khúc ca tiếp, theo G. Xađun, là *Các nhà thơ*, một tập thơ mang dáng dấp kịch bản sân khấu, tất nhiên là không diễn được, với "Lời giáo đầu", "Những màn xen" (intermèdes), những "chỉ dẫn sân khấu"... Một phần của tập thơ này có tiêu đề *Enxa bước vào trong thơ*, kết thúc bằng hai câu :

Và cuộc đời tôi rút cục
Tóm lại ở tên nàng Enxa

---

(1) M. Alighe : *Lời tựa* bản dịch *Các trường ca và thơ trữ tình Aragông* (tiếng Nga). Xem *Mười nhà thơ lớn của thế kỉ*, TPM, Hà Nội, 1982, tr. 45.

Enxa trở thành nhan đề cho khúc ca thứ tư, tập *Enxa*. Tiếp đó là *Anh chàng say đắm Enxa*, khúc ca thứ năm, đồ sộ nhất. Với trên bốn trăm trang khổ lớn, *Anh chàng say đắm Enxa* thuộc vào số những tác phẩm dài nhất của thơ ca Pháp. Còn về tính chất phong phú, phức tạp của nó, vừa là thơ, vừa là tiểu thuyết, vừa là "triết học bằng hình ảnh" theo chữ dùng của G. Raya (G. Raillard) thì không một tác phẩm nào khác có thể sánh kịp. Một đề tài rất xưa mà rất nay. Tác giả tưởng tượng ra một nhà thơ tên là K.I.A. An-Nadjdi say đắm người yêu trong khung cảnh thành Grơnat (Grenade) bên Tây Ban Nha vào những năm cuối của thế kỉ XV. Nhà thơ ấy có tên trùng với một nhà thơ Arập thời cổ A.K. An-Nadjdi, biệt danh là Medjnôun (có nghĩa là "anh chàng say đắm" trong truyền thuyết *Medjnôun và Leila*. Nhưng nhà thơ tưởng tượng ở Grơnat không làm thơ ca tụng nàng Leila thời cổ mà ca tụng nàng Ella hay Enxa. Bên cạnh nhà thơ tưởng tượng còn có một chú nhỏ tưởng tượng tên là Zaid đi theo chủ khắp nơi và trong khi An-Nadjdi ca hát thì Zaid nhập tâm ghi chép.

Mở đầu phần chính tập thơ, tác giả viết rằng Zaid không ghi chép lại những bài thơ An-Nadjdi viết về lịch sử và những nỗi bất hạnh của thành Grơnat, mà chỉ ghi lại những bài thơ viết về Enxa. Khi Zaid bị sa vào tay Tôn giáo pháp đình, người ta đã tra khảo chú hòng moi lời giải thích, nhưng chú chỉ trả lời : "Văn tự không phải để ghi chép những gì đã qua đi mà là những gì còn lại". Người ta tức giận nướng bàn tay chú trên lửa về tội đã cho rằng Enxa đáng ghi nhớ hơn các Vua ở Grơnat. Chú đau quá kêu lên rằng theo lời dạy của An-Nadjdi, "tương lai của con người là phụ nữ chứ không phải là các Vua"(1).

Những đặc điểm nghệ thuật của thơ Aragông phát huy thế mạnh của chúng trong "vườn thơ Enxa". Thơ ông không có các loại dấu chấm câu, tuy đây chẳng phải là nét sáng tạo của riêng ông, mà trước đó ta đã bắt gặp ở Apôline. Theo Aragông, dấu chấm câu dẫn đến cách đọc theo câu cú (phrase) mà không theo cách ngắt của câu thơ (vers) ; vì vậy "câu thơ có gieo vần bị hủy hoại nếu khi đọc không dừng lại ở cuối dòng"(2). Những vần thơ không dấu chấm câu buộc người ta phải đọc theo cách của Aragông chẳng phải không có tác dụng đáng kể diễn tả các sắc thái tình cảm với tất cả tâm hồn của ông trong lĩnh vực thơ tình.

Cùng với vần thơ là nhịp điệu được ông khai thác triệt để. Trên cơ sở giữ vững nhịp điệu, ông đã mở rộng khả năng của thơ biểu hiện những diễn biến tâm trạng phong phú nhất của tình yêu bằng cách vận dụng xen kẽ rất nhiều thể thơ khác nhau, đồng thời phát triển câu thơ dài ra chưa từng thấy, tới hai mươi âm tiết, thậm chí dài nữa, dài mãi thành...

---

(1) Aragon : *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, Paris, 1963, tr. 62.

(2) Aragon trò chuyện với F. Crémieux.

hàng trang "văn xuôi". Trong bài *Tình yêu không phải chỉ một từ suông* có những "câu thơ" dài tới trên mười dòng, dài tới nửa trang. Trong tập *Các nhà thơ*, ta cũng gặp nhiều trang như thế ở phần *Enxa bước vào trong thơ*. Đến *Anh chàng say đắm Enxa* thì hầu như thơ và văn xuôi không còn ranh giới nữa và tác phẩm thơ đồ sộ ấy là sự xen kẽ, bện chặt lấy nhau của các bài thơ bình thường với những trang thơ "văn xuôi" không dấu chấm câu và cả những trang thơ "văn xuôi" có dấu chấm câu hẳn hoi. Năm 1968, Aragông đã trò chuyện với Đ. Acbăng là, theo ông, "không có sự khác biệt cơ bản giữa văn xuôi và thơ cũng như không có sự khác nhau cơ bản giữa bài thơ và tiểu thuyết".

Aragông là người có tài hùng biện. Đặc điểm ấy để lại dấu vết rất rõ trong thơ, tạo nên sắc thái riêng. Ta gặp nhan nhản trong thơ ông biện pháp tu từ láy đi láy lại để nhấn mạnh một tình cảm hay cảm xúc nào đấy, không chỉ riêng ở bộ phận thơ tình. Thể thức láy rất đa dạng và linh hoạt. Một câu có thể được láy lại nhiều lần trong bài cách quãng nhau. Câu "Ở nghĩa địa Ivry" trong bài *Dã sử về Gabrien Pêri* lặp lại chín lần ở đầu các khổ thơ lẻ, nếu tính cả câu đầu tiên hơi khác một chút ; câu "Bóng ma bóng ma bóng ma" lặp lại tới ba mươi lần trong *Bảo tàng Grêvanh*. Hai câu láy có thể bố trí sát nhau như trường hợp mở đầu của bài *Vinh quang :*

Những kẻ không muốn bán mình
Những kẻ không muốn bán mình

Có khi chỉ láy lại vài từ ở những câu khác nhau như ở đoạn cuối của *Bảo tàng Grêvanh :*

Ta chào nước Pháp mắt bồ câu
Ta chào nước Pháp gió im hơi
Ta chào nước Pháp cánh con chim
Ta chào nước Pháp với nhân dân(1)

Hiện tượng láy nhiều lần một từ sát bên nhau rất phổ biến. Có trường hợp khá độc đáo như câu cuối cùng của *Bài ca hai mươi bảy người bị cực hình* chỉ là một từ "xanh" (bleus) lặp lại tám lần ! Tế Hanh đành phải biến báo đi khi dịch :

Các em mở mắt nhìn các anh
Những con mắt xanh xanh xanh xanh

Tất nhiên, Aragông không bỏ qua biện pháp tu từ kể trên trong những vần thơ về Enxa, và ở đây giá trị hùng biện được chuyển hóa thành trữ tình nói lên cái thiết tha của tình yêu say đắm. Còn gì da diết hơn những vần thơ sau đây trong bài *Cuộc hẹn hò bất tuyệt :*

(1) Tế Hanh dịch.

Anh biết có mặt trời nơi tay em sạm nắng
Mặt trời thiếu yêu dương là cuộc sống phiêu lưu
Mặt trời thiếu yêu dương là thời gian dứt hẳn
Trong những kẻ chia tay luôn có em cùng anh từ biệt
Luôn có tình đôi ta trong những mắt lệ tràn
Luôn có tình đôi ta trong quãng đường lạc bước
Có tình đôi ta và có em khi con đường bị cắt[1]

Và liền năm câu thơ tiếp theo đều mở đầu bằng "Có em" (C'est toi). Một kiểu láy móc xích liên hoàn thật độc đáo. Ta sẽ gặp lại kiểu láy này ở một quy mô khác trong bài *Enxa ngồi trước gương*.

Trong "vườn thơ Enxa", nhìn góc nào ta cũng phát hiện được những "bông" những "khóm" sử dụng biện pháp láy đủ mọi kiểu đạt được nhiều hiệu quả thơ ca.

Một buổi tối kia thế giới nổ tan tành
Va phải đá ngầm của bọn cướp tàu xảo trá
Nhưng anh thấy long lanh trên biển cả
Đôi mắt Enxa đôi mắt Enxa đôi mắt Enxa

(Đôi mắt Enxa)

Biện pháp nghệ thuật này còn có một tác dụng nữa là làm cho thơ Aragông gần với những bài ca, rất phù hợp với chủ đề tình yêu và cũng dễ phổ nhạc. Trong số thơ Aragông được phổ nhạc có không ít bài thuộc "vườn thơ Enxa".

3. TÌNH YÊU VÀ LÍ TƯỞNG

Enxa trong thơ Aragông là một hình tượng nghệ thuật hơn là một chân dung Enxa có thực ngoài đời. Tuy rải rác đây đó cũng có những chi tiết gợi lên "chân dung" Enxa, một mùi hương, một giọng nói, một hơi thở, đôi môi, vài đường nét của cơ thể... nhưng tất cả chỉ thấp thoáng chưa đủ sức lắng đọng thành hình ảnh đậm nét. Trái lại, hai bàn tay, mái tóc và nhất là đôi mắt Enxa được nhà thơ lựa chọn có dụng ý, trở đi trở lại nhiều lần, nhằm khắc họa một hình tượng riêng biệt.

Bài thơ hay nhất hiện lên rực rỡ mái tóc của Enxa có lẽ là *Enxa ngồi trước gương* (trong tập *Tiếng kèn trận Pháp*). Đây cũng là bài thơ có nghệ thuật láy móc xích liên hoàn nhiều kiểu rất độc đáo. Trong

---

(1) Nguyễn Viết Lãm dịch.

Bài ca gương vắng người soi[1], mười bốn năm sau, ở tập *Enxa*, mái tóc ấy lại được nhắc đến với tình cảm thiết tha, nhưng lần này không phải Enxa soi gương mà là gương nhớ bóng người, nhớ đôi môi thắm, đôi mắt đẹp, nhớ mái tóc bồng bềnh như mây. Mái tóc còn xuất hiện với thủ pháp so sánh táo bạo ở cấp độ vũ trụ "Chòm sao của em Mái tóc Enxa" trong *Bài ca tặng Enxa*, một bài thơ khá dài kết thúc tập *Đôi mắt Enxa*.

Dôi bàn tay Enxa được nhắc đến trong thơ còn nhiều hơn mái tóc nữa, trong *Bài ca tặng Enxa, Đôi bàn tay Enxa, Bài ca gương vắng người soi*... Ở *Bài ca tặng Enxa*, nhà thơ dành cho đôi bàn tay cả một phần riêng nhan đề *Enxa múa*. Còn *Đôi bàn tay Enxa* là một bài thơ dài sáu khổ, mỗi khổ bốn câu trong tập *Anh chàng say đắm Enxa*. Những chi tiết gợi tả cho chúng ta biết về đôi bàn tay có nhưng không nhiều. Màu sắc ư ?

Đôi bàn tay tuyệt vời của em khiến bao mơ tưởng
Trắng muốt làn da những cánh chim trời

(**Bài ca tặng Enxa**)

Có lúc nước da sạm đi nhưng vẫn bao thân thương :"Anh biết có mặt trời nơi tay em sạm nắng". Đường nét ư ? Có lẽ còn gì đẹp bằng những vần thơ ca ngợi đôi bàn tay Enxa, như "đôi bàn tay vũ nữ nhà hát Ôpêra" khi tối tối nàng làm các đồ nữ trang để kiếm thêm tiền chi tiêu trong lúc khó khăn :

Những chiếc vòng đẹp như tiên
Đẹp không thể tả
Enxa múa và sẽ còn múa nữa

"Enxa múa và sẽ còn múa nữa" trở thành điệp khúc lặp lại rất nhiều lần ở cuối mỗi khổ thơ như đôi tay múa, múa mãi không thôi.

Tuy nhiên, nếu như viết về mái tóc chủ yếu là để miêu tả mái tóc thì những vần thơ về đôi bàn tay lại khơi nguồn cảm hứng không phải từ vẻ đẹp của đôi bàn tay ấy. Trước hết, đó là đôi bàn tay đã "cứu vớt" ông, đã dắt dẫn, an ủi ông :

Em đưa anh đôi bàn tay vì nỗi niềm ưu uất
Em đưa anh đôi bàn tay anh mơ ước thiết tha
Anh mơ ước thiết tha trong cảnh đời hiu hắt
Em đưa anh đôi bàn tay để cứu vớt anh ra...

(**Đôi bàn tay Enxa**)

---

(1) Tìm đọc 2 bài thơ trên, bản dịch của Đào Xuân Quý và Phạm Hổ trong *Thơ Aragông*, Văn học, Hà Nội, 1960.

Xu hướng nhấn vào ý nghĩa biểu tượng càng mạnh hơn ở hình ảnh đôi mắt Enxa, một chùm hoa nổi bật trong "vườn thơ Enxa". So với mái tóc, đôi bàn tay Enxa được nâng lên cấp độ nhan đề bài thơ. Đôi mắt Enxa được nâng lên cấp độ cao hơn, nhan đề của một tập thơ, tập *Đôi mắt Enxa* mở đầu bằng bài thơ dài mười khổ cũng nhan đề ấy. An – Nadjdi, "anh chàng say đắm Enxa" cũng nồng nhiệt ca ngợi đôi mắt nàng trong bài *Đôi mắt nhắm*. Ở cuối bài là lời bình của chú nhỏ Zaid cho biết thơ của An – Nadjdi không có nhan đề mà các nhan đề đều do chú thêm vào trong khi ghi chép, "riêng nhan đề *Đôi mắt nhắm* là do chính An – Nadjdi đọc cho tôi và nói thêm rằng ông không muốn để cho bất cứ ai đẽo gọt cái gì liên quan đến đôi mắt Enxa"[1].

Trong thế giới thơ ca của Aragông, hình ảnh đôi mắt Enxa gắn bó mật thiết với bước ngoặt quan trọng trong cuộc đời ông vào cái giây phút thiêng liêng cuối năm 1928 mà ta đã biết. Trong lời tựa *Đôi mắt Enxa*, nhà thơ viết : "Anh nhìn đời bằng đôi mắt của em, chính em khiến cho thế giới này cảm nhận được đối với anh và đem lại ý nghĩa cho những tình người ở anh ".

Anh đã học từ em để hiểu nhân tình thế thái
Và từ đó anh nhìn thấy thế gian theo cách em nhìn...[2].

(Áng văn xuôi về hạnh phúc và Enxa)

Nhà thơ có quá lời không, nhưng chắc chắn đây là những tình cảm thật của ông :

Trần gian như do em nghĩ ra dưới đôi mí mắt
Như nó bắt đầu cùng với em ngay trước mặt

(Enxa)

Vì thế, dường như nếu Enxa nhắm mắt lại thì thế giới này cũng biến đi theo, tứ thơ ấy nổi lên ở bài *Đôi mắt nhắm* và cả ở *Du lịch sang Hà Lan* với cường độ mạnh hơn nhiều, xuất bản năm 1964.

Tất nhiên, nhà thơ không vì quá chú trọng ý nghĩa biểu tượng của đôi mắt mà quên đôi mắt cụ thể của Enxa, "đôi mắt to", "bát ngát", "đôi mắt đẹp màu mưa", "đôi mắt sâu thăm thẳm" như biển khơi khi nhìn vào như "thấy tất cả các mặt trời đến bên bờ soi bóng", đôi mắt mở to như "những đóa hoa rừng bừng nở sau trận mưa rào".

Tóm lại, với cảm hứng thiên về biểu tượng khi ca ngợi Enxa, Aragông đã sáng tạo nên trong thơ ông hình ảnh nghệ thuật về Enxa chứ không đơn giản chỉ là sự sao chép Enxa của cuộc đời thực.

---

(1) Aragon : *Le Fou d' Elsa*, sđd, tr. 83.

(2) Xuân Diệu dịch.

Hình ảnh đặc biệt của Enxa trong thơ giúp ta hiểu rõ thêm mối quan hệ khăng khít giữa Aragông nhà thơ – chiến sĩ và Aragông ca sĩ của Enxa, giữa lí tưởng và tình yêu. Đã có những ý kiến máy móc đánh giá bộ phận thơ tình ca ngợi Enxa thời Đại chiến II là hoàn toàn lạc lõng. Thực ra tình yêu Enxa không mâu thuẫn với tình yêu Tổ quốc mà cả hai bồi đắp lẫn cho nhau. Yêu Enxa, ông càng yêu nước Pháp đau thương, và ngược lại càng yêu Enxa thêm.

Sau khi chiến tranh kết thúc, bầu không khí không kém phần nặng nề bao trùm nước Pháp và châu Âu trong hoàn cảnh chiến tranh lạnh và sự tăng cường của các thế lực cánh hữu. Đặt vào hoàn cảnh ấy mới thấy hết ý nghĩa và giá trị bài *Nhà thơ tặng Đảng của mình*(1) in trong tập *Tiếng kèn trận Pháp* xuất bản lần đầu năm 1945, sau đó được tái bản rất nhiều lần. Cũng phải đặt vào những năm tháng giá băng ấy ta mới hiểu tại sao nhà thơ chọn nhan đề "Lại nát lòng" cho tập thơ mới của ông ra đời năm 1948. Tương ứng với chủ đề "Nát lòng" của tập thơ mấy năm về trước, ở đây ta bắt gặp nỗi xót xa của nhà thơ trước thời thế mới, nhưng đằng sau nỗi xót xa ấy là ý chí kiên cường của người cách mạng được biểu hiện một cách thâm trầm lắng đọng. Tâm trạng ấy sẽ còn vang lên mãi trong các tập thơ về sau, và nhiều khi quấn quýt, lồng vào với những vần thơ về Enxa thành một thể thống nhất, lí tưởng và tình yêu, không dễ gì tách bạch ra được.

Kẻ thù công kích Đảng, công kích con đường nhà thơ đã chọn bằng tất cả tim óc của ông từ bao năm ư ?

Anh viết những lời thơ ngược chiều gió thổi
Mặc cho ai xuôi gió no buồm
Gió càng to than hồng càng cháy đỏ
Lịch sử và tình anh chung một bước đường
Anh viết những lời thơ ngược chiều gió thổi...(2)

(Cuộc hẹn hò bất tuyệt)

Ông cứ viết "những lời thơ ngược chiều gió thổi" mặc ai chê cười là đối với ông "chỉ có đôi mắt Enxa mới là trời xanh" và "chỉ có lối nào Enxa đi qua mới là cửa ngõ"

Sự lựa chọn đường đi còn diễn ra không kém phần gay gắt trong lĩnh vực văn học. Đặt vào hoàn cảnh có những khuynh hướng đậm màu sắc bi quan, tuyệt vọng, mất lòng tin, phá hủy lòng tin vào cuộc sống và con người, mới thấy hết được ý nghĩa một bài thơ như *Đời thật đáng sống* trong tập *Đôi mắt và trí nhớ*. Tứ thơ quan trọng này sẽ xuất hiện trở lại hay hơn, sâu hơn với tất cả sức nặng niềm tin tưởng của nhà thơ

(1) Xem bản dịch của Tố Hữu.

(2) Nguyễn Viết Lãm dịch.

trong bài *Áng văn xuôi về hạnh phúc và Enxa,* bài thơ dài giữ vị trí đặc biệt kết thúc *Cuốn tiểu thuyết chưa hoàn thành.*

... Ai nói đến hạnh phúc mắt thường buồn da diết
Như tiếng than dài nỗi tuyệt vọng chua cay
Dây đàn dứt trong tay người đánh nhịp
Nhưng tôi cho hạnh phúc con người có thật
Không phải trong mơ không phải trên mây
Mà nơi bến lạ bờ xa trên quả đất này

Các anh tin hay không tin lời tôi nói
Tôi đã khổ đau nên có đủ quyền
Dầu mặt trời cứ xa khi người bước tới
Dầu cổ con người dành cho tay dao phủ
Dầu cánh tay giang chờ đinh đóng treo lên
Hạnh phúc con người vẫn có và tôi tin(1)

III - TẬP TRUYỆN NGẮN "DỐI MÀ THẬT"

Năm 1980, lúc còn sinh thời, Aragông cho xuất bản tập *Dối mà thật* gồm 28 truyện ngắn ông sáng tác suốt từ khi còn ở tuổi thanh niên cho mãi tới bấy giờ. Số lượng 28 truyện ngắn rõ ràng không thấm vào đâu so với khối lượng thơ ca và tiểu thuyết đồ sộ. Ý nghĩa và tầm quan trọng cũng kém hơn nhiều. Song những tìm tòi sáng tạo và đổi mới không ngừng của Aragông in dấu rõ rệt cả trong lĩnh vực này.

Bẩy truyện *Các lần gặp gỡ, Những người láng giềng tử tế, Kẻ xưng tội 43, Con cừu, Kẻ cộng tác, Những chàng trai trẻ, Luật Ma Mã chẳng còn* là những truyện sáng tác trong Đại chiến II và đã từng được in thành tập riêng với nhan đề *Nhục và vinh của người Pháp* ngay sau khi chiến tranh kết thúc. Đề tài khơi nguồn từ giai đoạn lịch sử nước Pháp bị quân Đức giày xéo. *Luật La Mã chẳng còn* là truyện quan trọng nhất ở mảng này.

Các truyện sáng tác sau đó có thể kể : *Máy giết thời gian, Trước khi sinh nở, Lời nói trái ngược, Các câu chuyện, Đốt nhà, Người mù, Vũ khúc giã từ...* và quan trọng hơn cả là *Dối mà thật.*

1. "LUẬT LA MÃ CHẲNG CÒN"

Nhân vật chính là viên thiếu tá Đức Phôn Lutvich Randau (von Luttwitz- Randau) quan tòa tại một tòa án binh và à Fraulen Mule

(1) Tế Hanh dịch.

(Fraulein Muller) thư kí và nhân tình của lão. Ả lúc nào cũng chán nản bực bội vì cái thành phố Pháp nhỏ bé này tẻ ngắt, thiếu âm nhạc, chỉ luôn ước ao giá có thêm chút âm nhạc thì hay. Còn lão quan tòa, từng là giáo sư về luật La Mã, nay muốn thay thế bằng luật Đức. Cuối cùng, cả lão quan tòa và ả thư kí đều rơi vào tay du kích và bị xử tội. Luật La Mã vẫn còn.

Truyện khá dài, lại chia thành mười đoạn phân biệt, với nhân vật xưng "tôi" không phải là một con người nhất định. Theo thứ tự, nhân vật xưng "tôi" ở đoạn 1 và 5 là Fraulen Mule, ở các đoạn 3 và 7 là Phôn Lutvich Randau. Trong các đoạn 2, 4, 8, 9, 10, truyện được kể ở ngôi thứ ba, người trần thuật không lộ diện. Như vậy sự việc được quan sát, chuyện được kể từ nhiều điểm nhìn khác nhau, với các thái độ chính trị, đặc điểm tâm lí và cách đánh giá không giống nhau. Thủ pháp nghệ thuật này làm cho truyện kể được sinh động hơn, khách quan hơn, người đọc không bị chi phối bởi cách nhìn nhận độc đoán, từ một phía, dù đó là của tác giả.

Riêng trong đoạn 6, truyện lại được kể ở ngôi thứ hai. Thấy Fraulen Mule cứ than phiền mãi là thiếu âm nhạc, người trần thuật như thấy cần phải xuất hiện, cần phải chất vấn. Cả đoạn này, dài bốn trang là những lời căn vặn ả thư kí của tòa án phát xít, nhưng không có hai chấm, không có những dấu ngoặc kép như khi trích dẫn ra đây : "Fraulen Lôttơ Mule, một chút âm nhạc chẳng làm phiền đến ả phải không... Fraulen Lôttơ Mule, ả điếc hay sao mà không nghe thấy âm nhạc ? Có những ngày nó từ đất dội lên, lan khắp thành phố và bầu trời như một trận cuồng phong, cửa đập ầm ầm, giấy bay loạn xạ, ả phải giữ lấy váy, thế mà ả không nghe thấy âm nhạc hay sao ?... Fraulen Lôttơ Mule, ả điếc hay sao mà không nghe thấy âm nhạc đang vang tới ? ... Fraulen Lôttơ Mule,... ả hãy lắng nghe, lắng nghe mà xem...". Đó là điệu nhạc ai oán trong các nhà tù, tiếng xương kêu răng rắc, tiếng thịt cháy xèo xèo... Đó là khúc nhạc buồn đêm đêm đầy lo âu trong các căn nhà không đèn không lửa, tim đập thình thịch chưa biết cảnh sát ập đến lúc nào...". Ôi ! Ả không nghe thấy, không nghe thấy âm nhạc hay sao ?..." Đó là tiếng súng của nhân dân diệt thù, tiếng bước chân của quân du kích rầm rập đó đây... tiếng đoàn tàu chở đạn của quân chiếm đóng trúng mìn nổ tung ba toa lên trời..." Âm nhạc, âm nhạc, Fraulen Lôttơ Mule ơi, chỉ mới bắt đầu trong cái thành phố nhỏ bé nhung nhúc bọn lính áo xanh áo xám đây... Này, này, đó mới chỉ là một khúc nhạc dạo nho nhỏ... dàn nhạc vĩ đại được rèn luyện ở chỗ khác đang tập hợp, và âm nhạc, âm nhạc sắp bùng lên".

Có thể hình dung nhân vật không có tên, không xưng "tôi" và đang mặt đối mặt với ả thư kí kia chẳng nhất thiết là người trần thuật của các đoạn 2, 4, 8, 9, 10, mà chính là Aragông xuất hiện nguyên hình hay

một độc giả, một thính giả nào đấy thấy bất bình cần phải nhảy ra tham gia vào truyện. Trong các đoạn truyện được kể ở ngôi thứ ba, nhà văn dùng thì quá khứ : giữa thời điểm sự việc xảy ra và sự việc được kể lại có một khoảng cách nào đấy. Ở các đoạn truyện được kể ở ngôi thứ nhất và ngôi thứ hai, nhà văn dùng thì hiện tại. Khoảng cách nói trên không còn nữa. Độc giả lúc như được kéo ra xa, lúc như lại được đưa đến gần, trên hai tuyến thời gian khác nhau.

Thủ pháp nghệ thuật nhiều điểm nhìn không hề cản trở nhà văn xây dựng *Luật La Mã chẳng còn* thành một truyện ngắn có tính khuynh hướng rõ rệt và được chỉ đạo nhất quán bởi thế giới quan của ông.

2. "DỐI MÀ THẬT"

Dối mà thật sáng tác năm 1964, không những là truyện ngắn quan trọng nhất mà còn có ý nghĩa như một bản tuyên ngôn về nghệ thuật của Aragông. Không phải ngẫu nhiên "Dối mà thật" được ông chọn làm nhan đề cho cả tập sách. *Dối mà thật* cũng được sắp xếp mở đầu cho tập truyện ấy. *Dối mà thật* lại khá dài so với phần lớn các truyện khác của ông.

Tác phẩm có dáng dấp tự truyện, kể lại quãng đời của nhà văn vào những năm 1908 – 1909, khi ông còn là một học sinh mười một, mười hai tuổi. Về hình thức, truyện được tổ chức thành hai tuyến bố trí theo từng đoạn cách biệt và xen kẽ nhau. Một tuyến là "Aragông – Nhân vật" đội tên Pie (Pierre) tự kể chuyện mình. Còn tuyến kia là "Aragông – Nhà văn" bình luận, nhận xét những điều Pie kể, hoặc bổ sung thêm các suy nghĩ hay hồi ức nhân câu chuyện của Pie gợi ra. Nói chung, cứ sau mỗi đoạn Aragông – Pie kể là một đoạn xen kẽ với độ dài gần như tương đương của Aragông – Nhà văn. Câu chuyện kể của Pie chia làm hai phần : phần đầu ngắt thành sáu đoạn xen với năm đoạn lời nhà văn ; phần sau ngắt thành ba đoạn xen với hai đoạn lời nhà văn. Trong câu chuyện Aragông – Pie kể, ta như cùng với nhân vật đang sống những năm 1908 – 1909. Đến những đoạn Aragông – Nhà văn trò chuyện, ta được kéo trở về với hiện tại để từ đây phóng tầm mắt quan sát quá khứ xa xưa. Như vậy, có thể nói tương ứng với hai tuyến của truyện là hai bình diện thời gian cách nhau trên nửa thế kỉ, tính từ quãng thời gian được kể lại cho tới năm tác phẩm ra đời.

Hình như có hai Aragông ngồi đối diện với nhau, như người soi bóng trong gương, và Aragông – Nhà văn luôn luôn nêu ra những chi tiết mà Aragông –Pie do vô tình hay hữu ý đã "dối trá" trong câu chuyện kể.

Pie kể rằng, Pôn (Paul) là bạn thân nhất của cậu, hai người quen biết nhau năm năm trước đây, từ ngày còn chưa đi học. Gia đình Pôn không sùng đạo lắm và Pôn trách Pie quá nhiệt thành với tôn giáo. "Cậu ta bảo

rằng tôi nịnh nọt tu sĩ Prănggô (Prangaud). Và ông tu sĩ ấy lại gọi tôi là Jăc (Jacques), cái đó muốn nói lên điều gì ?...". Rồi Pie được gia đình cho đi học ở trường Đức – Bà (Notre – Dame) vì có cái lợi là trường gần nhà lại không phải qua đường, cứ việc men theo hè phố mà đi... Aragông – Nhà văn thì nói hồi ấy tên ông có phải là Pie đâu, đấy là tu sĩ Pănggô (Pangaud) chứ không phải Prănggô, gọi ông là Pie chứ đâu phải là Jăc. Còn tên cái trường học nữa ! Trường Xanh – Lui (Saint – Louis) chứ có phải là trường Đức – Bà đâu ! Gọi trường Xanh – Lui (tức Thánh – Lui) là trường Đức – Bà thì có tiến bộ gì hơn ?"...

Pôn kể về hoàn cảnh gia đình, về cha, về mẹ, về bà... hoàn cảnh thật éo le : cha thì cậu tưởng là người đỡ đầu, mẹ thì cậu cứ nghĩ là chị Mactơ, còn bà thì cậu lại tin là mẹ nuôi. Pie tưởng mẹ cậu đã chết, còn cha cậu là người có tấm ảnh treo trong phòng đã bỏ đâu sang Tây Ban Nha hay Nam Mĩ, cậu chưa gặp bao giờ. Một hôm Pie ốm, người đỡ đầu vào phòng nhìn thấy ảnh, hỏi ảnh ai, cậu trả lời là ảnh Ba ; ông ta nổi giận cầm luôn ảnh nhét vào túi...". Sau đó Mactơ đã giải thích cho tôi và người ta đã mang treo lên tường, lần này, phía trên(1) hình chúa Jêxu, tấm ảnh lớn đã hơi cũ, vàng ố, của người cha thật của tôi....". Aragông nhà văn liền can thiệp : suốt thời thơ ấu, ông có nói dối ai bao giờ đâu, ông không hề biết những chuyện éo le trong gia đình ; khi lớn lên ông hơi ngờ ngợ song cố nén chẳng tìm hiểu sâu làm gì. "Chỉ mãi đến khi tôi bị động viên bà mẹ tội nghiệp của tôi mới quyết định thú nhận với tôi... Tất nhiên ở đây vấn đề không phải là tôi, là một cái tôi nay không còn nữa, một cái tôi không thể tìm thấy lại được nữa, mà là một cậu bé do tôi hoàn toàn bịa đặt ra, theo cách của tôi, tất nhiên là thế, để trình bày vắn tắt chuyện của cậu trong năm học 1908 – 1909, nên tôi đã giả định là mẹ cậu ta, chứ không phải mẹ tôi, đã nói hết với con ngay từ khi xảy ra sự cố bức chân dung...".

Lại một chuyện Catơrin Ximônitzê... Pie định kể về dự án lớn lao cùng với Pôn "chế tạo" một tàu ngầm. "Nhưng rồi luôn luôn cứ có một điều gì đấy xen vào làm tôi không kể được. Lần này là Catơrin Ximônitzê. Đã lâu nàng không đến chơi nhà. Trời ơi sao nàng đẹp thế !... Nàng hỏi tôi đã đọc *Anna Karênina* chưa, và vì tôi chưa đọc quyển tiểu thuyết ấy nên nàng hứa hôm nào khác sẽ mang cho tôi mượn. Có thể là sang năm. Miễn sao nàng đừng đi lấy chồng trước khi tôi thành người lớn... Năm nay nàng mười bẩy tuổi... Tôi cầu nguyện Đức Mẹ cho nàng". Aragông – Nhà văn vội ngắt lời Pie mà cũng là ngắt lời bản thân mình vì chính ông là người đang viết truyện : "Dừng lại. Bắt quả tang rồi. Đó là tiểu thuyết. Bảo rằng Pie cầu nguyện Đức Mẹ. Đứa trẻ là tôi không bao giờ

---

(1) Au – dessus. Có lẽ in nhầm. Au – dessous (phía dưới) thì hợp lí hơn.

cầu nguyện Đức Mẹ. Bịa đặt lạ lùng chưa. Để làm gì ? Vô cớ ư ? Tất nhiên là không phải rồi. Để cách biệt tôi ra. Nhưng mọi người sẽ không hay biết gì cả ! Vấn đề không phải là những người khác. Vấn đề là tôi. Tôi, tôi biết. Pie phân biệt với tôi, bởi vì cậu ta cầu nguyện Mari Đức Mẹ... Một người không có đức tin thì làm sao sẽ tưởng tượng ra được bây giờ những lời cầu nguyện của một đứa trẻ giống anh ta nhưng lại khác biệt với anh ta hồi xưa vì lời cầu nguyện ấy...".

Aragông – Nhà văn và Aragông – Pie dường như đã hòa lẫn vào nhau. Nhân vật trước không phải chỉ tìm cách vạch ra những điểm nhân vật sau bịa đặt do cố ý hay vô tình, bởi vì việc làm của người này thực ra cũng là của người kia. Nhiều lúc có vẻ như bản thân Aragông cũng hoang mang không hiểu tại sao lại có chi tiết này nọ trong câu chuyện của cậu bé Pie. Chẳng hạn chi tiết Catorin Ximônitzê. Aragông – Nhà văn viết :"Tôi tự hỏi không biết Catorin Ximônitzê[1] đến đây làm gì... Thực ra tôi đã không thể cưỡng lại ý định đưa cô vào câu chuyện này". Chắc mọi người sẽ tưởng tác giả *Chuông thành Balo* muốn tiện thể đưa nhân vật nữ của tiểu thuyết ấy vào đây. Một mánh khóe của nhà tiểu thuyết. "Đúng ra thì hoàn toàn ngược lại. Catorin vốn có tên là Êlizabet (Elizabeth), và không phải tôi bịa đặt ra cô, cô đến từ cuộc đời tôi chứ không phải từ *Chuông thành Balo*...". Nhưng ông vẫn chưa hết băn khoăn và sang một đoạn khác hình như ông mới nghĩ ra :"Tôi vừa chợt hiểu ra rằng Catorin Ximônitzê phải bước vào cuộc đời của Pie để làm gì ; chắc hẳn là để mang *Anna Karênina* đến cho cậu ta, nhưng đó là cô ấy mang đến cho tôi đấy chứ. Chưa từng có quyển sách nào đặt ra gay gắt với tôi đến thế vấn đề hình thành của các tiểu thuyết..." v.v...

Xưa kia Arixtôt (Aristote) và Boalô (Boileau) đã từng viết những cuốn về "nghệ thuật thơ ca". Đến nay, *Dối mà thật* của Aragông được giới phê bình đánh giá như một cuốn "Nghệ thuật tiểu thuyết" (Art romanesque). Tác giả muốn nêu lên vị trí và mối tương quan giữa "cái dối" và "cái thật" trong sáng tác. Đó cũng là mối tương quan giữa cái hiện thực và cái hư cấu sản phẩm của trí tưởng tượng. Ông đã khéo chọn hình thức tự truyện vì ở lĩnh vực này cái dối và cái thật bày ra rõ rệt nhất, với những bằng chứng không thể chối cãi. Có thể nghĩ rằng trong truyện *Dối mà thật*, "cái dối" nằm về phía câu chuyện kể của Pie, xen lẫn với cả những điều có thật, còn bên phía Aragông – Nhà văn thì thuần túy là "cái thật" mà thôi. Lĩnh vực "tiểu thuyết" thuộc về tuyến Aragông – Pie như Aragông – Nhà văn trong truyện này có lúc đã thốt lên. Tuy nhiên, những đoạn kể của Aragông – Nhà văn cũng nằm trong văn bản chứ không phải ngoài văn bản. Chẳng hề có dấu hiệu phân biệt nào ở hình thức in ấn.

---

(1) Nhân vật trong tiểu thuyết *Chuông thành Balo* (1934) của Aragông.

Truyện *Dối mà thật* bao gồm cả hai tuyến kể trên. Nói khác đi, những đoạn kể của Aragông – Nhà văn cũng nằm trong lĩnh vực "tiểu thuyết". Vậy không có gì bảo đảm ở đây là "cái thật" trăm phần trăm. Aragông – Nhà văn đã phải thốt lên những lời đầu tiên ngay từ khi Aragông – Pie vào chuyện chưa được bao lâu :"Cậu bé tội nghiệp trong gương. Cậu không còn giống tôi nữa, song cậu vẫn giống tôi. Chính là tôi nói. Cậu không còn cái giọng trẻ thơ của cậu nữa. Cậu chỉ là một kí ức người lớn, mãi sau này... Tôi lặp lại tôi. Năm mươi nhăm năm về sau. Điều đó làm biến dạng các từ ngữ đi rồi. Và khi tôi tưởng nhìn thấy tôi, thì chỉ là tôi tưởng tượng ra tôi... Tôi tưởng là nhớ lại tôi, song là tôi bịa đặt ra tôi...".

Thực ra, Aragông – Nhà văn và Aragông–Pie không đối lập mà bổ sung cho nhau. Những đoạn lời Aragông – Nhà văn không mâu thuẫn với câu chuyện kể của Aragông – Pie mà chỉ soi sáng thêm cho câu chuyện ấy, hoặc làm cho phong phú thêm. Chẳng hạn, chính qua các đoạn bình luận, nhận xét hoặc liên tưởng mở rộng mà chúng ta được biết những năm còn thơ ấu, chú bé Aragông đã say mê sáng tác như thế nào, đã viết nhiều "tác phẩm" nho nhỏ cất giữa vào các xó xỉnh trong nhà. *Thế giới thực tại*(1) cũng được tạo nên, thậm chí tôi có thể nói là được xây dựng trên những mơ mộng ấy". Trong cậu chuyện kể của Pie không có những chi tiết này.

Dối mà thật nói lên vai trò vô cùng quan trọng của hư cấu và trí tưởng tượng trong sáng tạo nghệ thuật. Cái dối không làm hại cho việc phản ánh hiện thực, mà chỉ làm cho cái thật hiện lên lung linh, sâu sắc hơn. Tuy nhiên còn cần thấy rõ cả mặt thứ hai nữa. Nhan đề tác phẩm dịch thật sát là *Cái dối thật* (Le mentir- vrai), với hai vế ngang nhau ; dối mà thật, thật mà dối, đấy chính là đặc trưng của tiểu thuyết. Đúng như nhân vật Aragông – Nhà văn nói trên kia : "... Tôi tưởng là nhớ lại tôi, song là tôi bịa đặt ra tôi...". *Dối mà thật* là một sáng tạo nghệ thuật, vậy thuộc phạm trù "tiểu thuyết". Với đặc trưng này của tác phẩm, ta không thể căn cứ vào *Dối mà thật* để xác lập một đoạn tiểu sử của nhà văn.

IV - NHỮNG THÀNH TỰU VỀ TIỂU THUYẾT

Có thể nói tiểu thuyết là bộ phận chủ yếu nhất, còn quan trọng hơn cả thơ, trong sự nghiệp sáng tác của Aragông. Ngay từ khi chưa đến mười tuổi, ông đã bắt đầu "sáng tác" nhiều "tiểu thuyết" nho nhỏ, chỉ

---

(1) Tên bộ tiểu thuyết liên hoàn của Aragông (xem chương IV).

mấy trang nhưng cũng chia thành chương, thành đoạn. Cuốn tiểu thuyết ra mắt bạn đọc đầu tiên, nhan đề *Anixê* được in cùng năm với tập thơ *Lửa vui*[1]. Cuốn tiểu thuyết cuối cùng, nhan đề *Sân khấu/Tiểu thuyết* xuất bản năm 1974. Như vậy là Aragông mở đầu sự nghiệp sáng tác bằng tiểu thuyết và cũng dùng tiểu thuyết để khép lại sự nghiệp ấy.

1. TỪ "ANIXÊ" ĐẾN "SÂN KHẤU/TIỂU THUYẾT"

Tiểu thuyết Pháp trong thế kỉ XX là bức tranh nhiều hình nhiều vẻ với bao nhiêu nỗ lực tìm tòi đổi mới không ngừng. Từ Đại chiến I trở về trước đã xuất hiện những nhà tiểu thuyết nổi danh như : A. Frăngxơ (A. France, 1844 – 1924) đoạt giải Nôben năm 1921, tác giả những tiểu thuyết *Đảo chim cánh cụt* (1908), *Các vị Chúa khát* (1912)... ; R. Rôlăng (R. Rolland, 1866 – 1944) với bộ *Jăng Crixtốp* (1904 – 1912) mười tập cùng nhiều tiểu thuyết khác, và cũng là nhà văn đoạt giải thưởng Nôben (1915) ; M. Pruxt (M. Proust, 1871 – 1922), tác giả bộ tiểu thuyết đồ sộ *Đi tìm thời gian đã mất* (1913 – 1927) ; A. Git (1869 – 1951) đoạt giải thưởng Nôben năm 1947 và được nhiều người biết đến với các tác phẩm *Dưỡng chất trần gian* (1897), *Bọn làm bạc giả* (1925)...

Thời kì giữa hai cuộc đại chiến nổi lên các tên tuổi : H. Bacbuyx (1873 – 1935) với các tiểu thuyết *Khói lửa* (1916), *Ánh sáng* (1919) ; R. Mactanh đuy Ga (R. Martin du Gard, 1881 – 1958) đoạt giải thưởng Nôben năm 1937, nổi tiếng với tiểu thuyết – dòng sông *Gia đình Tibô ?* (Les Thibaut, 1922 – 1940) ; A. Manrô (A. Malraux, 1901 – 1976) với tiểu thuyết *Thân phận con người* (1933), *Hi vọng* (1937) ... ; A. đơ Xanh – Êxuypêry (A. de Saint – Exupéry, 1900 – 1944), nhà văn phi công quen biết với các tiểu thuyết *Bay đêm* (1931), *Quê xứ con người* (1939)... ; có thể kể thêm nhà văn nữ được nhiều người biết đến G. S. Côlet (G. S. Colette, 1873 – 1954) với *Nhà tù và thiên đường* (1932), *Pari nhìn từ cửa sổ phòng tôi* (1942), *Gigi* (1943)...

Thời kì trước và sau Đại chiến II nổi lên trào lưu tiểu thuyết hiện sinh với hai nhà văn J. P. Xactơrơ (J. P. Sartre, 1905 – 1980), tác giả của *Buồn nôn* (1938), được tặng giải Nôben năm 1964, nhưng ông khước từ không nhận ; A. Camuy (A. Camus, 1913 – 1960), cũng được giải Nôben (1957), tác giả của *Người xa lạ* (1942) , *Dịch hạch* (1947)...

Trong những thập kỉ 50 và 60, văn xuôi Pháp rộ lên với trào lưu Tiểu thuyết Mới mà các trụ cột quan trọng nhất là : N. Xarôt (N. Sarraute, 1900 –), nhà văn nữ viết các tiểu thuyết *Chân dung một người vô danh* (1948), *Những trái cây vàng* (1963), *Sống dở chết dở* (1968)... ; A. Rôbơ – Griê (A. Robbe – Grillet , 1922 –) với *Những cái tẩy* (1953),

---

(1) Có tài liệu ghi *Anicet* xuất bản năm 1921.

Kẻ nhìn trộm (1955), *Ghen tuông* (1957)... ; M. Buyto (M. Butor, 1926 –) với *Sử dụng thời gian* (1956), *Thay đổi* (1957)... ; và nhà văn đoạt giải thưởng Nôben năm 1985 C. Ximông (C. Simon, 1913 –) với *Lịch sử* (1967), *Trận Phacxan* (1969)...

Mấy thập kỉ gần đây thêm hai nhà văn nữ được nhắc đến nhiều đó là M. Yuôcxơna (M. Yourcenar, 1903 – 1987), Viện sĩ Hàn lâm Pháp, với các tiểu thuyết *Hồi kí của Adriêng* (1951), *Bí thuật đen* (1968)... ; và M. Đuyrax (M. Duras, 1914 – 1996) tác giả của nhiều tiểu thuyết quen biết, trong đó có *Người tình* (1984) được giải thưởng Gôngcua (Goncourt)...

Các nhà văn trên thuộc nhiều khuynh hướng tư tưởng và nghệ thuật khác nhau, có người tiếp tục truyền thống của chủ nghĩa hiện thực thế kỉ trước như R. Rôlăng, R. Mactanh đuy Ga, có người mở ra chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ở Pháp như H. Bacbuyx, có người được coi là một trong những ngọn cờ đầu của chủ nghĩa hiện đại như M.Pruxt ; rồi tiểu thuyết hiện sinh, Tiểu thuyết Mới... ; có những khuynh hướng chủ trương văn học nhập cuộc như chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhưng lại có trào lưu như Tiểu thuyết Mới xem "nhập cuộc" là một trong những khái niệm lỗi thời. Nhưng dù thuộc khuynh hướng nào thì các nhà văn cũng đều đẩy mạnh những tìm tòi thể nghiệm để đổi mới nghệ thuật tiểu thuyết.

Giữa khung cảnh ấy, Aragông vẫn khẳng định được vị trí của ông trong lĩnh vực tiểu thuyết, khiến có người đã phải thốt lên : "Cứ mỗi lần Aragông xuất bản một tác phẩm mới, giới phê bình lại kinh ngạc trước kì tài của nghệ sĩ"(1). Sự nghiệp tiểu thuyết của ông có thể chia làm ba giai đoạn. *Anixê* (Anicet, 1920) và *Gã dân quê Pari* (1926) gắn với thời kì nhà văn còn ở trong các nhóm đađa và siêu thực. Giai đoạn tiếp theo thể hiện đầy đủ những đặc điểm của ngòi bút hiện thực xã hội chủ nghĩa với bộ *Thế giới thực tại* gồm năm tiểu thuyết : *Chuông thành Balơ* (1934), *Những khu phố đẹp* (1936), *Những hành khách trên xe* (1943), *Ôrêliêng* (Aurélien, 1944) và *Những người cộng sản* (1949 – 1951). Giai đoạn cuối cùng gồm bốn tiểu thuyết với những thể nghiệm hết sức táo bạo và độc đáo của nhà văn : *Giết chết* (1965), *Blăngsơ hay Lãng quên* (Blanche ou l'oubli, 1967), *Hăngri Matix, tiểu thuyết* (Henri Matisse, roman, 1971) và *Sân khấu/Tiểu thuyết* (1974). Tiểu thuyết *Tuần lễ thánh* (1958) có vị trí riêng như cái dấu nối giữa giai đoạn hai và giai đoạn ba.

2. "THẾ GIỚI THỰC TẠI"

Nhà nghiên cứu T. Balasôva hoàn toàn đúng khi nhận định rằng bản thân nhan đề "Thế giới thực tại" đã là "một bản tuyên ngôn nói rõ quan

---

(1) Ý kiến của B.Lecherbonnier, tác giả cuốn *Aragon*, sđd.

điểm thẩm mĩ của tác giả"[1]. "Thế giới thực tại" là lời tuyên bố cắt đứt với quá khứ siêu thực để trở về với bến bờ của thực tại.

Có cái "thế giới thực tại" bầy ra trước mắt Aragông từ 1930 đến 1950, thời gian ông sáng tác bộ tiểu thuyết liên hoàn, nhưng cũng có cái "thế giới thực tại" do ông tạo dựng nên trong bộ tiểu thuyết mang tên ấy. Cái "thế giới thực tại" bên ngoài tác phẩm tồn tại và diễn biến theo những quy luật của nó. Cái "thế giới thực tại" bên trong tác phẩm của ông trước hết được tổ chức theo những ý đồ nghệ thuật của riêng ông.

Chuông thành Balơ gồm bốn phần *Đian, Catơrin, Victo* và *Clara*. Đian (Diane) là một phụ nữ xuất thân gia đình quý tộc. Catơrin Ximônitzê có thể xem là nhân vật trung tâm của cả tiểu thuyết, là con gái một trùm tư sản dầu lửa ở Giêorgi, (tức Gruzia), theo mẹ sang Pháp từ lâu, sống cuộc đời phóng túng, cuối cùng rời bỏ tư tưởng vô chính phủ và nhích gần lại với chủ nghĩa xã hội. Quá trình chuyển biến của Catơrin có liên quan với Victo, công nhân lái xe tăcxi, người đã dắt dẫn cô đến với môi trường công nhân. Còn Clara Zetkin là người phụ nữ cách mạng xuất sắc ở đầu thế kỉ XX đã tham gia Đại hội các đảng Xã hội ở châu Âu họp ở Balơ (Thụy Sĩ) năm 1913.

Những khu phố đẹp kể với chúng ta về quá trình hình thành và diễn biến tính cách của hai anh em Etmông Bacbăngtan và Acmăng Bacbăngtan (Edmond, Armand Barbentane) từ xó tỉnh lẻ Xêrian (Sérianne) buồn tênh (*phần I*) đến thủ đô Pari hào hoa, nhốn nháo (*phần II*) và cuối cùng là Câu lạc bộ Đường Hẻm, hang ổ cờ bạc của chốn đô thành (*phần III*).

Những hành khách trên xe[2] cũng chia làm ba phần kể chuyện tỉ mỉ những năm tháng lưu lạc khắp nơi của Pie Mercađiê (Pierre Mercadier), nguyên là giáo sư sử học đã rời bỏ vợ con nhà cửa ra đi để được tự do, cuối cùng mệt mỏi, thân tàn ma dại, cơ thể bị bại liệt và chết đau khổ. Người ta báo tin cho con trai ông là Paxcan (Pascal) nhưng thư không đến tay vì Paxcan đã bị động viên hai ngày trước đó. Anh ở mặt trận suốt bốn năm ba tháng của Đại chiến I để cho con trai anh là Jannô (Jeannot) sau này không biết đến chiến tranh.

Ôrêliêng gồm tám mươi chương cuối cùng là phần *Kết thúc* (Épilogue) khá dài gồm tám chương. Đề tài xoay quanh câu chuyện yêu đương giữa Ôrêliêng và Bêrênix (Bérénice) cô em họ của Etmông Bacbăngtan, đã có chồng, từ xó tỉnh lẻ của nàng lên Pari chơi ít hôm vào thời gian sau khi

---

(1) T. Balasôva : *Các nhân vật của thế giới thực tại* (tiếng Nga). Theo tài liệu đánh máy của trường ĐHTH Hà Nội

(2) Nguyên văn nhan đề : *Les voyageurs de l'impériale* : Những hành khách ở tầng trên xe khách (loại xe hai tầng).

kết thúc Đại chiến I. Họ yêu nhau thắm thiết, nhưng do bao hoàn cảnh éo le, cuối cùng cuộc đời mỗi người lại rẽ theo một ngả.

Những người cộng sản là bộ tiểu thuyết có quy mô lớn nhất trong *Thế giới thực tại* , bao quát những sự kiện sôi động ở Pháp từ tháng Hai 1939 đến tháng Sáu 1940, mở đầu là cảnh hỗn độn ở biên giới Tây Ban Nha với hàng đoàn người lũ lượt kéo sang Pháp sau khi nền Cộng hòa Tây Ban Nha bị Frăngcô (Franco) đàn áp. Rồi bóng mây đen của Đại chiến ùn ùn kéo tới và đảng Cộng sản Pháp bị chính phủ tư sản đàn áp. Tiếp đến chiến tranh thực sự nổ ra, tinh thần chiến đấu ngoan cường chống phát xít của các đảng viên cộng sản tuy họ vẫn luôn luôn bị đàn áp. Lồng vào những sự kiện nóng bỏng ấy là mối tình trong trắng giữa anh sinh viên y khoa Jăng đơ Môngxây (Jean de Moncey) và cô Xêxin (Cécile) vợ tay tư sản Fret Vixne (Fred Wisner) có những hoạt động mờ ám. Xêxin đã trải qua nhiều biến động trước các điều mắt thấy tai nghe trong những ngày đen tối ấy. Cô đã thú thật tình yêu với Jăng và đến cuối tác phẩm, hai người trở thành đôi tình nhân, hòa chung với nhau giấc mơ hạnh phúc trong một nhà trọ bên đường.

Văn học Pháp có truyền thống về loại tiểu thuyết liên hoàn từ lâu. Có loại xây dựng trên cơ sở diễn biến của một dòng họ như *Gia đình Rugông - Macca* (Les Rougon - Macquart) của E. Zola hay *Gia đình Tibô* của R. Mactanh đuy Ga. Có loại lấy xã hội rộng lớn làm nền như trường hợp *Tấn trò đời* của H. đơ Banzăc (H. de Balzac). *Thế giới thực tại* gần với kiểu Banzăc hơn. Ông tìm thấy ở loại tiểu thuyết này khả năng bao quát thực tế rộng lớn mà khuôn khổ một cuốn tiểu thuyết thông thường không đủ sức dung nạp.

Xét về quy mô theo một nghĩa nào đấy, về số lượng tác phẩm chẳng hạn, thì *Thế giới thực tại* không đồ sộ bằng *Tấn trò đời*. Nhưng kiến trúc tòa lâu đài *Thế giới thực tại* có vẻ độc đáo riêng.

Kiểu nhân vật trở đi trở lại từ tiểu thuyết này sang tiểu thuyết khác, chất keo quan trọng của *Tấn trò đời* cũng trở thành rường mối của *Thế giới thực tại*. Kexnen (Quesnel) trong *Chuông thành Balơ* sẽ lại xuất hiện trong *Những khu phố đẹp*. Hai nhân vật chính của *Những khu phố đẹp* là Etmông và Acmăng Bacbăngtan ta sẽ lại gặp trong *Ôrêliêng* hoặc *Những người cộng sản*. Jăng (tức Jannô) cháu nội của Pie Marcadiê ở *Những hành khách trên xe* cũng bước vào *Những người cộng sản* cùng với nhiều nhân vật khác nữa của bốn tác phẩm trước. Không kể các nhân vật trở đi trở lại, còn có mối quan hệ họ hàng xa gần góp phần nối liền các tác phẩm của *Thế giới thực tại* thành một khối thống nhất. Chẳng hạn Ôrêliêng và Bêrênix, hai nhân vật chính lần đầu xuất hiện là ở *Ôrêliêng*, nhưng Bêrênix lại là cô em họ của Etmông Bacbăngtan mà độc giả đã được làm quen trong *Những khu phố đẹp*, Xêxin đến *Những người*

cộng sản mới ra mắt chúng ta, nhưng chồng Xêxin là Fret Vixne thuộc dòng họ đại tư sản chủ nhà máy thì chẳng xa lạ gì với mọi người từ *Chuông thành Balơ* đến *Những khu phố đẹp*...

Có thể nói, xét về phương diện này cấu trúc của *Thế giới thực tại* gọn hơn nhưng cũng gắn bó chặt chẽ với nhau hơn so với *Tấn trò đời*. Tuy đến 1936, Aragông mới xác định nhan đề cho bộ tiểu thuyết liên hoàn của ông, nhưng từ khi mới bắt tay viết *Chuông thành Balơ,* ý định sáng tác một bộ tiểu thuyết như thế đã hình thành trong đầu ông rồi. Do đó, khác với Banzăc, kiểu nhân vật trở đi trở lại được ông vận dụng nhất quán từ tiểu thuyết đầu đến tiểu thuyết cuối của *Thế giới thực tại*. Tất nhiên, cái khác nhau cơ bản ở hai nhà văn là thế giới quan dẫn đến chỗ phân biệt chủ nghĩa hiện thực với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Nghệ thuật kể chuyện cũng thay đổi linh hoạt từ tác phẩm này sang tác phẩm khác không có hiện tượng trùng lặp. *Ôrêliêng* được kết cấu theo đường thẳng dắt dẫn mọi tình tiết lấy nhân vật Ôrêliêng và Bêrênix làm sườn. Họa hoằn lắm mới gặp một chương đi hơi trệch ra khỏi đường thẳng ấy một chút.

Những hành khách trên xe cũng thuộc loại tiểu thuyết xoay quanh nhân vật trung tâm : Pie Mercađiê. Vì cũng là truyện kể về một nhân vật nên kết cấu vẫn theo tuyến đường thẳng. Tuy nhiên đã xuất hiện một số chương, không nhiều lắm, đi trệch khỏi Pie Mercađiê, và cũng không trệch xa lắm, thường là để kể về chuyện vợ con ông. Tiểu thuyết nói chung vẫn thuộc loại dễ theo dõi.

Vị trí thứ ba theo cách phân loại này thuộc về *Những khu phố đẹp*. Đây không phải là tác phẩm viết về một nhân vật trung tâm. Tiểu thuyết có hai nhân vật nổi lên bình diện hàng đầu là hai anh em Bacbăngtan với số phận và những diễn biến không gắn bó với nhau bao nhiêu. Nếu nói đây là truyện viết về hai anh em Bacbăngtan cũng không thỏa đáng. Bên cạnh Etmông và Acmăng còn có nhiều nhân vật khác mức độ đậm nhạt khác nhau nhưng đều có vị trí riêng chứ không phải chỉ đóng vai trò làm nền hay làm đoàn "tùy tùng" cho hai anh em kia.

Chuông thành Balơ có kiểu cấu trúc táo bạo hơn cả. Bốn phần kể về bốn nhân vật gần như chẳng có liên quan gì với nhau. Một vài chi tiết nối Catorin với Victo ở phần III không đáng kể. Phần cuối cùng nói về Clara càng mang tính chất độc lập rõ rệt.

Từ *Chuông thành Balơ* qua *Những khu phố đẹp* đến *Những người cộng sản*, vai trò của các nhân vật trung tâm trong tiểu thuyết mất dần đi. Với *Những người cộng sản*, thật khó nói ai là nhân vật trung tâm. Số phận một vài cá nhân nào đấy hình như không còn quan trọng nữa mà mối quan tâm của nhà văn hướng vào số đông. "Nhân vật có vấn đề"

được thay thế bằng "tình huống có vấn đề". Vai trò của cốt truyện, yếu tố quan trọng của tiểu thuyết truyền thống do đó cũng trở nên lỏng dần. Tiểu thuyết được giải phóng khỏi cốt truyện, một dấu hiệu của tiểu thuyết hiện đại, sẽ dẫn đến cấu trúc "mở" trái với cấu trúc "khép kín" của tiểu thuyết truyền thống. Tiểu thuyết *Những người cộng sản* có thể cứ dài thêm ra nữa, cuộc sống tràn vào thêm nhiều mà chẳng làm xộc xệch cấu trúc của toàn cục.

Nếu bản thân cái từ "thế giới" trong nhan đề chung của bộ tiểu thuyết liên hoàn đã gợi nên ý niệm về không gian thì đây là "thế giới thực tại". Không gian thực tại đi vào tác phẩm với ngòi bút sáng tạo của ông trở thành không gian tiểu thuyết. Cả năm tác phẩm của *Thế giới thực tại* đều để lại cho ta ấn tượng quy mô rộng lớn về không gian. Ta có cảm giác đứng trước những bức tranh có tầm quang cảnh lớn, với Pari, nước Pháp và mở rộng ra cả ngoài biên giới đến những nước khác. Có thể nói cảm quan về không gian của Aragông để lại dấu ấn khá đậm trong tiểu thuyết. Không gian dưới ngòi bút của ông không phải chỉ là nơi diễn ra mọi tâm trạng, hành động, sự kiện mà còn được sử dụng như một biện pháp nghệ thuật. Cách tạo dựng không gian của ông là một biện pháp góp phần thể hiện cái quy mô của chủ đề "thế giới thực tại". Trường hợp nhan đề *Những khu phố đẹp* cũng thế, nó gợi lên một khoảng không gian, nhưng trong tiểu thuyết nhà văn lại không kể về những khu phố cụ thể nào. Hình tượng "những khu phố đẹp" ở đây chỉ là biểu tượng để chỉ sự giàu sang.

Cách xử lí thời gian của tác giả lại có những nét đặc sắc riêng. Nhan đề "Thế giới thực tại" vừa hàm ý không gian vừa hàm ý thời gian. Nhà văn muốn viết về thế giới "này" và về xã hội "thời đại của ông". Có ba tuyến thời gian : thời gian Aragông viết *Thế giới thực tại* kéo dài khoảng hai mươi năm ; thời gian ông muốn phản ánh trong *Thế giới thực tại* gần trùng với thời gian kể trên, có thể mở rộng hơn một chút về quá khứ, và thời gian thực sự của *Thế giới thực tại*, đây là "thời gian tiểu thuyết" do ông sáng tạo. Đấy là chưa kể đến thời gian mỗi thế hệ độc giả tiếp xúc với bộ tiểu thuyết của ông.

Để đem lại cho tiểu thuyết vẻ giống như thật, Aragông gắn các nhân vật và sự kiện với những năm tháng cụ thể. Nhìn trên toàn cục, những diễn biến trong *Thế giới thực tại* bao quát khoảng thời gian năm mươi năm từ 1889 khi hai vợ chồng Pie Mercadiê lên Pari xem triển lãm (*Những hành khách trên xe*) đến tháng sáu 1940, lúc Jăng và Xêxin gặp nhau ở miền Brơtanhơ (*Những người cộng sản*), nhưng chủ yếu là khoảng thời gian mấy năm trước Đại chiến I. Nhà văn giả thiết về khoảng thời gian đã trôi qua trọn vẹn, giữa ông và các sự kiện có khoảng cách thời gian đủ để ông đứng xa nhìn bao quát chúng.

Chuông thành Balơ và *Những khu phố đẹp* khép lại với các sự kiện trước khi chiến tranh 1914 – 1918 nổ ra. *Những hành khách trên xe* đóng thời gian lại muộn hơn một chút khi ngọn lửa chiến tranh vừa bùng lên. Mối tình của Ôrêliêng và Bêrênix được bố trí vào năm 1922. Thời gian tiểu thuyết của *Những người cộng sản* là mấy năm đầu của Đại chiến II. Nếu xét khoảng cách giữa thời gian tiểu thuyết với thời gian thực tại, lấy mốc cuối cùng của thời gian trong tiểu thuyết với năm tác phẩm ra đời làm căn cứ, thì khoảng cách này ở *Chuông thành Balơ* là 21 năm, ở *Những khu phố đẹp* là 23 năm, ở *Ôrêliêng* là 2 năm, ở *Những người cộng sản*, 9 năm và ở *Những hành khách trên xe* là 5 năm nếu tính cả bài thơ *Hai mươi năm sau* in ở cuối tiểu thuyết ấy chắc chắn là có dụng ý. Ta nhận thấy trong ba tác phẩm sau của *Thế giới thực tại*, khoảng cách thời gian nói trên được rút lại rất nhiều so với hai quyển đầu. Rõ ràng nhà văn cố tìm cách đưa gần thời gian tiểu thuyết đến với thời gian thực tại.

Tương xứng với quy mô đồ sộ của *Thế giới thực tại* là một lực lượng nhân vật hùng hậu, hùng hậu không chỉ ở chỗ ít hay nhiều , mà còn phải kể đến những kiểu nhân vật mới, phong phú, đa dạng về mặt điển hình xã hội – chính trị cũng như về mặt chủng loại nghệ thuật. Có loại nhân vật do nhà văn hoàn toàn sáng tạo ra, có loại nhân vật người thực việc thực nhưng vẫn cứ là sản phẩm của hư cấu ; có kiểu "nhân vật cá nhân", có loại "nhân vật tập thể", với đủ các thành phần xã hội và giai cấp, có quan điểm, chính kiến hết sức khác nhau : tư sản, công nhân, binh sĩ, trí thức, chính khách, sinh viên, nhà báo, giới tu hành, gái làm tiền... Hầu hết là người Pháp, nhưng cũng có không ít người nước ngoài.

Có những nhân vật tư sản cỡ bự như Bruynen (Brunel), "gã Sailôc của phố Otêmông" ; vua tăcxi Jôzep Kexnen (Joseph Quesnel) ; Vixne chủ hãng sản xuất ô tô... Nhưng loại này không được nhà văn đưa lên làm nhân vật trung tâm ở tiểu thuyết nào cả, thậm chí còn ít xuất hiện hơn một vài nhân vật nào đó, tuy bóng đen của chúng vẫn cứ bao trùm lên "thế giới thực tại".

Ở cực đối lập với loại trên là những người cộng sản. Nhà văn không tập trung ánh sáng vào một vài nhân vật nào để đưa lên hàng cận cảnh mà trải đều ra nhiều nhóm người khác nhau thành kiểu "nhân vật tập thể". Có thể kể tên : hai vợ chồng Raun và Pôlet Blăngsa (Raoul, Paulette Blanchard), hai vợ chồng Ghiôm và Misơlin Valiê (Guillaume, Micheline Vallier), Misen Fenze (Michel Fenzer), Frăngxoa Lơbêc (François Lebecq), Macgơrit Corviza (Marguerite Corvisart), Jôzep Gigoa (Joseph Gigoix)...

Bên các loại nhân vật có tính cách ổn định trên kia là kiểu nhân vật có quá trình được nhà văn đặc biệt chú ý, dày công xây dựng. Đó là Catơrin trong *Chuông thành Balơ*, luật sư Oatơranh (Watrin), nhà điêu

khắc Jăng Blezơ (Jean Blaise), hai vợ chồng Yvon và Rôbe Gaya (Yvonne, Robert Gaillard)... trong *Những người cộng sản* ; Adriêng Acnô (Adrien Arnaud) và đặc biệt là hai anh em Bacbăngtan trong *Những khu phố đẹp*. Con đường diễn biến của kiểu nhân vật này không phải bao giờ cũng đi theo một chiều. Chàng thanh niên khỏe mạnh, cân đối, đẹp trai Etmông Bacbăngtan từ Xêrian lên Pari học nghề thuốc, trượt dần trên con đường ăn chơi để rồi về sau gia nhập hẳn vào hàng ngũ của "những khu phố đẹp". Trái lại Acmăng Bacbăngtan diễn biến theo một dạng khác. Khó ai có thể đoán trước cái cậu bé yếu ớt, tóc xoăn, mặt hơi lệch, với bên mắt to, bên mắt nhỏ, ngoan đạo, lần tràng hạt cả ở trong trường nội trú... cuối cùng lại trở thành một nhà báo cách mạng dũng cảm, chín chắn trong *Những người cộng sản*.

Jăng và Xêxin cũng khá tiêu biểu cho kiểu nhân vật có quá trình. Nhà văn cố ý lựa chọn một Xêxin và một Jăng đơ Môngxây đều thuộc tầng lớp khá giả, để càng làm nổi bật diễn biến của họ, tuy cuối cùng họ vẫn chưa phải là những đảng viên cộng sản. Mối quan hệ của Jăng với Raun Blăngsa và nhiều đảng viên cộng sản khác đã dần dần biến đổi anh thành con người mới. Và ai có thể nghĩ rằng Xêxin, con gái ông chủ Ngân hàng Bất động sản, vợ của Fret Vixne tư sản nhà nòi lại có lúc tìm đến nghe các nghị sĩ cộng sản tranh thủ diễn đàn ở nghị trường để bênh vực chính nghĩa ? Hạnh phúc của đôi thanh niên ấy trong khung cảnh nước Pháp đang sụp đổ những ngày đầu tháng Sáu 1940 là hình ảnh mang ý nghĩa tượng trưng báo hiệu mặt trời vẫn tồn tại và tương lai chứa chan hi vọng đã ửng hồng ở chân trời.

Trong *Lời bạt* tiểu thuyết *Những người cộng sản* tái bản với rất nhiều sửa chữa năm 1966, Aragông viết : Tiểu thuyết theo tôi hiểu là một ngôn ngữ không chỉ nói cái nó nói, mà còn nói cái khác nữa, *ở bên kia*. Chính là cái *ở bên kia* đó rất quý giá cho tôi" (1). Có thể nói "cái khác", "cái ở bên kia" theo chữ dùng của Aragông chính là cái hàm ẩn của tiểu thuyết dù có nằm trong dụng ý của người sáng tạo ra nó hay không thì vẫn cứ là kết quả của văn bản và phụ thuộc vào khâu tiếp nhận của người đọc. Trong *Thế giới thực tại*, cái hàm ẩn hình thành theo nhiều cách khác nhau. Thử nêu lên vài trường hợp tiêu biểu.

Tiểu thuyết cuối cùng của *Thế giới thực tại* là để viết về những người cộng sản. Nhan đề tác phẩm khẳng định điều đó. Tuy nhiên, có thể nói rằng ở đây nhà văn tập trung tinh lực sáng tạo vào loại nhân vật có quá trình chuyển biến như Oatơranh, Jăng Bleze, hai vợ chồng Gaya, nhất là Xêxin và Jăng đơ Môngxây. Các nhân vật ấy để lại cho ta ấn tượng

---

(1) Trích theo bản dịch của Nguyễn Thành Long trong *Số phận của tiểu thuyết*, TPM, Hà Nội, 1983, tr. 163 - 68.

đậm hơn. R. Garôđi đặc biệt chú ý đến phương diện này của tiểu thuyết nên đã nhận định chủ đề về "sự chuyển biến" (le thème du "passage") là chủ đề quan trọng bậc nhất[1]. Đây chính là một "cái khác" trong *Những người cộng sản*. Và nó có cơ sở trong tổ chức kết cấu. Jăng và Xêxin không phải là những nhân vật trung tâm (tiểu thuyết này không có nhân vật trung tâm), nhưng so với các nhân vật cộng sản, đôi thanh niên nam nữ này tuy xuất hiện có muộn hơn một chút nhưng lại tồn tại đến tận cuối tác phẩm. Jăng và Xêxin lại xuất hiện khá đều đặn, không vắng mặt ở tập nào, tuy mỗi tập có thể chỉ xuất hiện đôi ba lần. Trong khi đó thì nhân vật đảng viên cộng sản được khắc họa rõ nhất như Raun Blăngsa, cả tập II của *Những người cộng sản* hầu như không thấy bóng dáng đâu cả.

Nhân vật giáo sư Pie Mercađiê của *Những hành khách trên xe* có lần viết trong một công trình nghiên cứu sử học : "Tôi nhớ có một buổi tối kia đi ngang qua Pari vào lúc lên đèn trên một chiếc xe lắc la, lắc lư... Tôi nghĩ rằng cái tầng cao xe khách hay đúng hơn cả cái xe khách này là hình ảnh đầy đủ của cuộc sống. Bởi vì có hai dạng người trên thế gian, một hạng giống như những kẻ trên tầng cao xe khách được chở đi mà chẳng biết gì về cái cỗ máy trong đó họ đang ngồi, còn hạng kia thì hiểu rõ cơ chế của con quái vật... Và chẳng bao giờ hạng thứ nhất hiểu được chút gì về hạng thứ hai, bởi vì từ trên tầng cao xe khách, người ta chỉ có thể nhìn thấy các tiệm cà phê, các đèn đường, các ngôi sao. .."[2]. Tiểu thuyết bừng lên một ý nghĩa mới. "Những hành khách trên xe" trở thành một biểu tượng. Trong cuộc sống có biết bao người như Pie Mercađiê chỉ là "những hành khách trên xe", nhìn thấy phố xá hai bên đường, những vì sao trên trời mà chẳng hiểu biết gì về cái cơ cấu của xã hội tư sản như chiếc xe đang lồng lộn lôi cuốn ông, gia đình ông, lôi cuốn dân tộc, lôi cuốn mọi người đến bờ vực thảm họa, trước mắt là thảm họa chiến tranh đế quốc.

3. NHỮNG THỂ NGHIỆM MỚI

Bước sang thập kỉ 60, trước tình hình văn học Pháp đổi mới nghệ thuật không ngừng với tốc độ phi mã, bằng sự nhạy cảm nghệ thuật với trái tim cộng sản và tài năng của mình, Aragông lần lượt cho ra mắt mấy tiểu thuyết rất mới, rất hiện đại, khiến cho cả bạn đọc bình thường lẫn giới phê bình đều sửng sốt.

Nhiều nhà phê bình đánh giá *Giết chết* là đỉnh cao của văn xuôi Aragông giai đoạn sau *Thế giới thực tại*. "Ăngtoan Xêlebrơ (Anthoine Célèbre)

---

(1) Xem Garaudy : *L' itinéraire d' Aragon*, Gallimard, Paris, 1961.tr. 430.

(2) Aragon : *Les voyageurs de l'impériale*, Gallimard, Paris, 1947, tr. 625-27.

trở thành nhà văn hiện thực từ khi tiếng hát của Ingiêbo Đuxe (Ingéborg d'Usher) người bạn gái mà anh gọi thân mật là Fugierơ (Fougère) mở ra cho anh thấy thực tế sâu sắc. Song Ăngtoan lo lắng : nhìn vào gương anh không thấy bóng mình đâu nữa... và suy nghĩ miên man về trạng thái lạ lùng của mình, anh nhớ tới cuộc gặp gỡ với Fugierơ, nhớ tới những lần cùng nhau đi đây đi đó, nhớ tới cuộc sống chung với nhau... Đi sâu vào quá khứ, anh luôn luôn vấp phải thời thanh niên của bản thân anh, thuở anh còn là một chàng trai trẻ tên là Anfret (Alfred) trước khi anh lấy bút danh là Ăngtoan ; và tiếng nói của Anfret trong anh không ngừng ghen tuông, hằn học nhắc nhở cho Ăngtoan biết rằng Fugierơ trước kia đã lựa chọn y, Anfret, chứ không phải cái hình ảnh đang già nua mòn mỏi là hình ảnh của anh từ nay trở đi... Tấn bi kịch ghen tuông giữa hai nhân vật vừa là một lại vừa là hai... Anfret quyết định giết Ăngtoan... Y thổ lộ ý đồ của y cho Fugierơ biết, nàng rất ngạc nhiên thấy chồng cứ tưởng mình là hai, tuy dưới mắt nàng chỉ là một con người duy nhất..."[1]. Trên đây là lược lại phần tóm tắt tiểu thuyết *Giết chết* của nhà nghiên cứu B. Lơsecbonniê. Theo ông, đây là một tiểu thuyết có nhiều cách đọc khác nhau, tóm tắt tác phẩm này chỉ là đưa ra một cách đọc có thể có mà thôi.

Ngay từ trang đầu tiểu thuyết, Aragông viết : "Đề tài quyển sách của tôi thực ra là gì ? Con người mất bóng, cuộc đời của Ăngtoan Xêlebrơ và Ingiêbo Đuxe, tiếng hát, chủ nghĩa hiện thực hay sự ghen tuông ? Đó cũng có thể là quyển tiểu thuyết về trăm ngàn phương diện của cá nhân con người ta, quyển tiểu thuyết về sáng tác tiểu thuyết hoặc quyển tiểu thuyết của nhà tiểu thuyết. Các bạn hãy tự mình chọn lấy"[2].

Tính chất mới mẻ của *Giết chết* không phải chỉ ở sự chồng chéo của nhiều chủ đề với nhiều *cách đọc* hết sức khác nhau, mà còn là vai trò gần như đã biến mất của cốt truyện. Nếu hiểu theo một cách nào đấy, khó có thể nói đến một cốt truyện trong *Giết chết*. Có lẽ đấy là một trong những lí do khiến tiểu thuyết có thể tóm tắt nhiều kiểu khác nhau, tùy theo "cách đọc" hay không thể tóm tắt được thì cũng thế.

Blăngsơ hay Lãng quên còn đi xa hơn. Giôfroa Ghefiê (Geoffroy Gaiffier) là một nhà ngôn ngữ học chuyên sâu nghiên cứu ngôn ngữ vùng quần đảo phía nam Thái Bình Dương, có vợ là Blăngsơ. Hai vợ chồng đã từng sống với nhau những ngày hạnh phúc, nhưng rồi chẳng biết vì sao Blăngsơ đã bỏ ông mấy chục năm về trước. Thời gian trôi đi đã lâu, song hình ảnh Blăngsơ vẫn day dứt Giôfroa. Ông liền quyết định dùng bút mực và hình thức viết lách như một phương tiện để tìm hiểu xem những

(1) B. Lecherbonnier : *Aragon*, sđd, tr. 172-174.

(2) Aragon : *La mise à mort*, Gallimard, Paris, 1965, tr. 2.

gì đã xảy ra trong tâm hồn Blăngsơ hồi ấy và các nguyên nhân dẫn đến tình duyên đứt đoạn. Nhưng thời gian đã phủ tấm màn "quên" lên quá khứ của hai người, xóa đi những mảng lớn trong kí ức của Giôfroa. Ông nghĩ ra cách tưởng tượng một người phụ nữ tên là Mari-Noa (Marie-Noire) để cho nàng khách quan viết lại chuyện xưa của hai vợ chồng ông. Ông chọn cho Mari-Noa sinh năm 1941 để tới 1965 khi chuyện này bắt đầu, nàng vừa hai mươi bốn tuổi, đúng với tuổi của Blăngsơ lúc tình yêu tan vỡ... Thế rồi sau một đêm Giofroa Ghefiê mất ngủ, miên man suy nghĩ đến Blăngsơ, cái đêm 16 rạng ngày 17 tháng Sáu 1966, thời gian như ngừng lại ở lúc 1 giờ 15 phút, chúng ta gặp lại ông trong một căn nhà ở miền Prôvăngxơ - Thượng (Haute - Provence) vào năm 1941, Blăngsơ đến thăm ông sau mười tám năm xa cách và xác nhận là hoàn toàn đúng sự thật những điều ông biết được về quan hệ giữa hai người thông qua trí tưởng tượng của Mari-Noa.

Trên đây thực ra chỉ là cái sườn của tiểu thuyết *Blăngsơ hay Lãng quên*, một tiểu thuyết không có cốt truyện còn rõ rệt hơn cả *Giết chết*. Giofroa Ghefiê chủ trương sử dụng tiểu thuyết như một công cụ để nhận thức con người và cuộc đời. Chính với tinh thần ấy, Aragông quan niệm "tiểu thuyết là khoa học của sự bất thường"[1], tiểu thuyết "không phải là cái đã xảy ra, mà là cái có thể xảy ra, có thể xảy ra"[2]. Và ông bắt chước ý của Mac trong *Luận cương Fobach* để kết thúc *Blăngsơ hay Lãng quên* : "Từ trước đến nay, các nhà tiểu thuyết bằng lòng với việc nhại lại thế giới. Vấn đề bây giờ là sáng tạo ra nó".

Những thể nghiệm táo bạo về nghệ thuật tiểu thuyết theo hướng *Blăngsơ hay Lãng quên* sẽ còn được triển khai mạnh mẽ trong tác phẩm có nhan đề khá độc đáo : *Sân khấu/ Tiểu thuyết*. Tiểu thuyết chia làm hai phần lớn : *Người của sân khấu* và *Nhà văn* không kể vài trang mở đầu với tiêu đề *Nôm na trước khi cất lời*. Ở phần thứ nhất, ta bắt gặp Rômanh Raphaen (Romain Raphael) là một diễn viên và thấp thoáng bóng dáng một ông già không lộ mặt. Hai người ấy xem ra lại là một. Raphaen chỉ là đoạn đời quá khứ của ông già, còn ông già kia là hình ảnh của Raphaen trong tương lai. Dựa trên cái sườn ấy, tiểu thuyết kéo dài hết chương này đến chương khác gần như tự động, theo với trí tưởng tượng và những mơ mộng của nhà văn. Nếu như lối viết ấy đã giúp cho Aragông - Ghefiê khám phá hoặc khôi phục những điều bí ẩn về Blăngsơ trong tiểu thuyết trước, thì đến tiểu thuyết này chính bản thân nhà văn trở thành đối tượng tìm hiểu.

---

(1) Aragon : *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, Paris, 1967, tr. 475.

(2) Aragon : *Blanche ou l'oubli*, sđd, trang bìa lật

Sang phần thứ hai, diễn viên Rômanh Raphaen biến đi và nhà văn Aragông xuất hiện. "Xin các bạn hiểu cho tôi – tác giả viết trong tiểu thuyết – khi tôi nói *Sân khấu* thì *Sân khấu* là cái tên đặt cho chốn nội tâm trong bản thân tôi, nơi tôi gửi gắm những mơ mộng và các điều bịa đặt của tôi. Cần phải đọc lại tất cả từ góc độ ấy. Hoặc xé tất cả đi...". Ông còn cho biết thêm rằng Rômanh Raphaen có xu hướng thậm vô lí xem hắn là quá khứ của ông, ngày xưa ông thế nào thì ngày nay hắn như thế, vì ngẫm nghĩ cho kĩ ông không thể nào lại đã từng là Diễn viên, "nhưng có thể tất cả mọi trò ấy được xây dựng lên chỉ là để cho tôi có thể đồng thời phô *tôi* ra trước công chúng, đưa *tôi* lên sân khấu..."[1].

Sân khấu còn có thể hiểu phần nào theo ý nghĩa hình thức thể loại. *Sân khấu/ Tiểu thuyết* là một tiểu thuyết. Nhưng nhà văn dường như cố tình đem lại cho nó ít nhiều dáng dấp kịch. Chỉ cần nhìn qua tiêu đề của một số chương : *Mở màn, Màn xen, Độc thoại sân khấu, Diễn viên nói một mình*... Đấy là chưa kể Rômanh Raphaen là một diễn viên nên có chương ghi lại anh đang tập dượt trong một vai kịch nào đấy. Nhà văn còn sử dụng rộng rãi hình thức "chỉ dẫn sân khấu" dưới dạng in chữ nghiêng hoặc đặt trong ngoặc đơn, như ta thường bắt gặp ở các kịch bản, khiến chúng ta nhiều lúc cũng quên đi là mình đang đọc tiểu thuyết mà cứ tưởng đang xem kịch hoặc đọc một kịch bản thực sự.

Khi đọc *Giết chết* hoặc *Blăngsơ hay Lãng quên*, ta có cảm tưởng Aragông muốn mở rộng biên giới của tiểu thuyết đến sát với tùy bút. Đến tiểu thuyết này, có lẽ nhà văn chủ tâm mở rộng bến bờ của tiểu thuyết đến sát với thể loại kịch.

Hăngri Matix, tiểu thuyết (Henri Matisse, roman) mở thêm ra hướng mới. Hăngri Matix (1869 – 1954) là nhà danh họa Pháp mà Aragông có may mắn được quen biết từ lâu. Rải rác suốt mấy chục năm, nhà văn viết nhiều bài về cuộc đời và tranh của họa sĩ. Nhân dịp sắp bước vào kỉ niệm 100 năm ngày sinh của Matix, ông quyết định "viết" một tiểu thuyết về nhà danh họa. *Hăngri Matix, tiểu thuyết* dày 730 trang khổ lớn, theo bản in đầu tiên, chia làm hai tập, bao gồm ba mươi bài viết của ông về Matix và về tranh của Matix. Kèm theo các bài viết sắp xếp xen kẽ chứ không theo trật tự thời gian là rất nhiều hình họa (dessins) và tranh màu (peintures) của họa sĩ. Ngoài ra còn một số ảnh chụp. Tập I có 158 hình họa, 76 tranh màu ; tập II có 228 hình họa, 79 tranh màu. Các bài viết và tranh vẽ trong hai tập sách sắp xếp như thế nào đều do Aragông trực tiếp chỉ đạo sít sao theo đúng mẫu ma-két do ông phác ra.

Thế nhưng tại sao lại là tiểu thuyết ? Bản thân Aragông đưa ra nhiều cách giải thích. Từ đầu tác phẩm ông viết : "Quyển sách này nó là thế

---

(1) Aragon : *Théâtre/ Roman*, Gallimard, Paris. 1974, tr. 345–346

đấy. Tôi chẳng làm thế nào được... Tôi gọi nó là *tiểu thuyết*, chắc là để người ta tha thứ cho tôi"(1). Có lẽ đấy chỉ là một cách nói. Ở cuối tập I, ta đọc thấy những dòng sau đây : "Bởi vì *Hăngri Matix, tiểu thuyết* là tiểu thuyết về một cuộc phiêu lưu tinh thần, cuộc phiêu lưu của tác phẩm hội họa ; điêu khắc, chứ không phải một chuỗi những giai thoại, những sự việc giật gân..."(2). Hăngri Matix trở thành nhân vật trung tâm của bộ tiểu thuyết. Đến cuối tác phẩm, ông lại nói thêm rằng Hăngri Matix trong tiểu thuyết của ông rút cục cũng chỉ là một hình ảnh trừu tượng như Juyliêng Xoren (Julien Sorel), Fabrix đen Đônggô (Fabrice del Dongo) của Xtăngđan (Stendhal), Frêđêric Môrô (Frédéric Moreau) của Flôbe (Flaubert), hay Ăngtônanh Mônnơ (Antonin Meaulnes) của Alanh Fuôcniê (Alain Fournier).

Trong cuộc đời lao động không mệt mỏi, ngoài thơ và tiểu thuyết, Aragông còn là một cây bút phê bình nghệ thuật sắc sảo. Nhiều người đã nhận thấy đặc điểm mảng phê bình của ông là không giữ nguyên tính chất của thể loại phê bình mà trong phê bình có hòa lẫn cả chất thơ, chất hư cấu. Phê bình của ông không thuần túy phê bình. Phải chăng, với *Hăngri Matix, tiểu thuyết*, ông muốn mở rộng bến bờ của thể loại tiểu thuyết đến sát với ranh giới của lĩnh vực phê bình ? Hơn nữa đây còn là một thể nghiệm đưa "kênh hình" vào trong tác phẩm văn chương.

Những đổi mới đầy tính chất táo bạo của Aragông về mặt thể loại ở giai đoạn này kéo theo các đổi mới không kém phần quan trọng ở cấp độ những biện pháp nghệ thuật tiểu thuyết cụ thể. Đáng chú ý nhất là sự chuyển dịch không ngừng điểm nhìn của nhân vật người kể chuyện theo với nhịp biến hóa của hệ thống nhân vật xưng "tôi". Trong *Giết chết*, mỗi nhân vật chính như được phân hóa thành nhiều người khác nhau. Ăngtoan chẳng hạn, ít nhất anh có một "bản sao" giống hệt anh như hình với bóng, đó là Anfret. Đối diện với bạn đọc chúng ta, khi là người trần thuật không lộ mặt (trong trường hợp ấy Ăngtoan, Anfret, Fugierơ xuất hiện ở ngôi thứ ba), khi là Ăngtoan xuất hiện ở ngôi thứ nhất, và ở chỗ khác có thể lại là Anfret "bản sao" của anh.

Đến *Blăngsơ hay Lãng quên*, cách bố trí vừa có Giofroa Ghefiê, vừa có Mari-Noa... tạo điều kiện cho tiểu thuyết có thể được kể từ nhiều điểm nhìn khác nhau như trong tiểu thuyết trước. Rômanh Raphaen trong *Sân khấu/ Tiểu thuyết* cũng thế. Nhân vật này lúc thì được kể với chúng ta ở ngôi thứ ba, khi lại xuất hiện trong vai trò người kể chuyện ở ngôi thứ nhất.

---

(1) Aragon : *Henri Matisse, roman*, t. I, Gallimard, Paris, 1971, tr. 2.

(2) Aragon : *Henri Matisse, roman*, t. I, sdd, tr. 279.

Các điểm nhìn ấy thường lại được đặt vào những thời điểm khác nhau trên trục thời gian, hiện tại, quá khứ, thậm chí cả tương lai, nên truyện kể rất sinh động, tuy đọc không quen có phần thấy rối. Thêm vào đó, còn có sự xuất hiện thường xuyên, trực tiếp của tác giả xưng "tôi" và trò chuyện với chúng ta, dường như kéo chúng ta ra ngoài tiểu thuyết, tạo nên hiệu quả gián cách, tuy đấy vẫn là một bộ phận hợp thành của tiểu thuyết. Thậm chí, trong *Sân khấu/ Tiểu thuyết*, tác giả xuất hiện trực diện, tập trung suốt phần thứ hai của tác phẩm, trở thành một trong hai nhân vật chính : Diễn viên và Nhà văn, tuy hai con người đó thực ra cũng chỉ là một.

V - "TUẦN LỄ THÁNH"

Tuần lễ thánh ghi một cái mốc quan trọng trên con đường diễn biến tư tưởng và nghệ thuật của Aragông. Tiểu thuyết này phát triển đầy đủ những đặc trưng của giai đoạn *Thế giới thực tại* đồng thời báo trước nhiều cách tân táo bạo của giai đoạn bốn tiểu thuyết cuối cùng.

1. TÌM LỜI GIẢI ĐÁP

Tuần lễ thánh gồm mười sáu chương xây dựng trên bối cảnh lịch sử của "tuần lễ thánh" năm 1815, tức là tuần lễ sát ngay trước ngày chủ nhật lễ Phục sinh. Lễ Phục sinh là vào khoảng tháng ba, tháng tư, không có ngày cố định mà thay đổi tùy năm. Năm 1815, nó trúng vào ngày 25 tháng ba, nên "tuần lễ thánh" năm ấy bắt đầu từ ngày 19, ngày Chủ nhật lễ Lá.

Hoàng đế Napôlêông (Napoléon) bị đày ra đảo Enbơ (Elbe) sau thất bại năm 1814 trước thế lực quân chủ của dòng họ Buôcbông (Bourbons), nay quật khởi quay về đổ bộ lên một thành phố ven biển. Cả nước Pháp rung chuyển khi được tin dữ dội này. Còn vua Lui XVIII đánh bài chuồn chạy ra nước ngoài. Tiểu thuyết chủ yếu vẽ ra trước mắt người đọc cuộc tháo chạy kể trên, và nổi lên bao trùm tác phẩm là hình ảnh chàng họa sĩ Têôđo Giêricô (Théodore Géricault), lính ngự lâm trong bộ trang phục màu đỏ thắm, trên lưng con Tơric (Trick) thuộc loài ngựa nòi của chàng. Trên những đường nét lớn, tiểu thuyết gần như thuật lại theo trật tự thời gian từ sáng sớm 19 tháng Ba đến hết 24 tháng Ba bước sang ngày lễ Phục sinh. Tương ứng là tuyến không gian chủ yếu cũng theo đường thẳng một chiều, từ Pari ngược lên phía Bắc qua Xanh-Đơni, Bôve, Poa... Lilơ (Saint-Denis, Beauvais, Poix, Lille) sát biên giới nước Bỉ.

Buổi sáng ngày lễ Lá, Bốn quang cảnh Pari, Hoàng cung rực rỡ ánh đèn, Những cuộc từ biệt lúc nửa đêm là bốn chương đầu dựng lại không khí Pari trong ngày thứ nhất của "tuần lễ thánh". Ba chương *Xanh–Đơni, Bôve ngày 20 tháng Ba* và *Buổi tối cuối cùng của mùa đông* kể chuyện ngày tiếp theo. Ngày đầu tiên của mùa xuân, 21 tháng Ba theo lịch Pháp, cũng được dành cho ba chương : *Mùa xuân, Gặp gỡ ở Poa, Đêm trong rừng Cây non.* Ngày thứ tư của "tuần lễ thánh" cũng có ba chương : *Trên đường đi, Lưu vực sông Xommơ* (Somme) và *Những hạt giống của tương lai.* Nhịp độ của tiểu thuyết dồn dập hơn vào những phần cuối. Mỗi ngày còn lại của "tuần lễ thánh" chỉ được kể trong một chương : *Một ngày gió lớn, Ngày thứ sáu tuần lễ thánh, Ngày mai là lễ Phục sinh.* Nhà vua vượt biên giới ra nước ngoài, còn Giêricô lột bỏ bộ quân phục của lính ngự lâm, quay trở về với nghệ thuật của chàng.

Có thể nói *Tuần lễ thánh* là loại tiểu thuyết "nêu vấn đề" và dùng hình thức viết lách để tìm lời giải đáp. Tác phẩm giống như một bài toán phức tạp với các dữ kiện ban đầu bày ra đó. Các nhân vật là những kẻ bị ném vào trong cuộc chưa biết rồi mình sẽ đi đến đâu, độc giả càng khó đoán định chắc chắn, vì ngay tác giả cũng chẳng may mắn nhìn xa thấy rộng gì hơn. Tác giả không biết trước tiểu thuyết sẽ kết thúc ra sao và số phận các nhân vật của ông cuối cùng thế nào. Tiến trình của tiểu thuyết chính là nỗ lực của nhà văn, và của cả nhân vật để tìm ra lời giải đáp cho bài toán ấy. "Viết... là một cách suy nghĩ"(1) – Aragông từng nói như vậy. *Tuần lễ thánh* không phải là một tiểu thuyết luận đề, vì diễn biến và hướng kết thúc trong các tiểu thuyết luận đề cơ bản đã hình thành sẵn trong dự đồ của nhà văn ngay từ đầu.

Aragông đã tìm được một đề tài thích hợp cho việc thể hiện cách viết mới. Một con người đứng trước ngã ba đường buộc phải có sự lựa chọn và thời gian cũng không cho phép chần chừ. Têôđo Giêricô sẽ theo nhà vua đến cùng trong cuộc trốn chạy ra nước ngoài hay ở lại với Napôlêông đang binh mã trở về ? Một đề tài rất đơn giản, đúng thế, nhưng cũng phức tạp vô cùng do bao nhiêu phân vân, lưỡng lự, với những quyết định, rồi lại thay đổi ý, rồi lại quyết định, nhiều khi mâu thuẫn hẳn nhau, trước khi đi tới quyết định cuối cùng cũng là lúc tác phẩm chấm dứt.

Chẳng có nhân tố tác động quan trọng nào giúp cho Giêricô sớm có được sự lựa chọn dứt khoát. Cha chàng là người thuộc phái bảo hoàng, nhưng có phần dè dặt. Chàng có ông chú tên là Ximêông (Siméon) đứng ở trận tuyến khác, một kẻ giết vua, song những năm gần đây lại thấy thốt ra những lời lẽ hòa giải. Cái tuổi hai mươi bốn của chàng chưa đủ từng trải để giải quyết chuyện này. Chàng lại không phải là người có

---

(1) Dẫn theo Rolland Pierre. Xem *Europe*, tháng II và III – 1967.

tính quả quyết, nét tính cách ấy như đã được in dấu trên khuôn mặt dài với đôi vai thõng xuống và hàng mi cong như của phụ nữ.

Đầu óc Giêricô bị giằng xé dữ dội trong ngày đầu tiên. Đi theo vua ư ? – Không. "Chàng đã ghê tởm chiến tranh. Đối với chàng, chiến đấu... nhân danh cái gì mới được chứ ? Tổ quốc là ở đây chứ không phải bên Áo hay bên Nga". Nhưng quyết định đâu có phải đơn giản như vậy. Từ chương I qua chương II đến chương III, lòng chàng vẫn nặng trĩu ưu tư vang lên câu hỏi lớn : Biết lựa chọn thế nào đây ? Chọn Napôlêông để phải hành quân chiến tranh liên miên không dứt hay chọn Lui XVIII là ông vua chỉ trông chờ vào lưỡi lê của ngoại bang mới ngồi vững trên ngai vàng ? Nỗi băn khoăn ấy dường như kết thúc cùng với chương III khi chàng trả lời Ôguyxtanh Chiery (Augustin Thierry), một anh học trò ít tuổi hơn đang cùng chàng đi dạo trong đêm : "Này anh Giêricô – Ôguyxtanh nói – Nếu vua bỏ trốn, anh sẽ đi theo chứ ? – Không, Têôđo đáp, Lui XVIII có thể ra đi. Tôi, tôi ở lại"(1).

Thế nhưng đến phút chót, Giêricô hành động trái ngược vì những lí do không đâu. Thấy nhà vua từ trong cung điện bước ra giữa đám quần thần nhốn nháo, chàng chẳng còn biết nghĩ ngợi gì nữa, "chàng không thể nào bỏ trốn được ; chẳng còn tính toán hơn thiệt được nữa ; chàng ở trong số những kẻ được giao nhiệm vụ hộ tống xa giá ; số mệnh đã quyết định rồi" (tr. 138). Thế là chàng thúc ngựa bước đi, đầu óc mụ mẫm với cảm giác như người đi trong mơ. Chàng cứ lẽo đẽo đi mãi, chán nản đến cực độ, nhưng không thể hành động khác, vì còn thêm lí do danh dự, không chịu được "nỗi nhục nhã thay thầy đổi chủ" (tr. 287).

Cứ như thế, bao nhiêu tâm tư, đắn đo, do dự. Tất cả diễn ra trong một tuần lễ. Bẩy ngày ngắn ngủi nhưng là cả chuỗi thời gian dài như vô tận đối với Giêricô, vì trong mấy ngày ấy chàng đang phải đi suốt con đường quanh co dài dằng dặc trong thế giới tâm tư. Cũng như thời gian, không gian tiểu thuyết của *Tuần lễ thánh* hạn hẹp hơn rất nhiều so với các tác phẩm khác của *Thế giới thực tại*. Khung cảnh tiểu thuyết chủ yếu thu lại ở đoạn đường trên hai trăm kilômét một chút từ Pari thẳng hướng Bắc đến Lilơ. Đoạn đường không xa với khoảng thời gian không dài có tác dụng nghệ thuật làm nổi rõ tâm lí căng thẳng của Giêricô với bao khúc quanh co mà chàng phải vất vả lắm mới tìm ra lối thoát.

Những sự kiện nhà văn kể trong tiểu thuyết đúng vào tuần lễ thánh. Về lịch sử, sự trùng hợp ấy hoàn toàn do ngẫu nhiên. Nhưng khi tác giả đưa "tuần lễ thánh" lên thành nhan đề, mấy chữ đó mất đi sắc thái tôn giáo. Cái tuần lễ ấy trở thành thiêng liêng đối với Giêricô chỉ vì sau khi trải qua bảy ngày "dông bão", chàng đã có được một quyết định dứt khoát, hợp lí và hầu như chàng đã được lột xác.

---

(1) Aragon : *La semaine sainte*, Gallimard, Paris, tr. 103.

Có thể nghĩ rằng, *Tuần lễ thánh* cũng chỉ là một dạng tiểu thuyết luận đề và nhà văn đã trù tính trước số phận cũng như sự lựa chọn của nhân vật hay không ? Trong tiểu thuyết truyền thống, các sự kiện và nhân vật đều được nhìn và thuật lại thông qua lăng kính của tác giả. Ngay đến những lời đối thoại ở đó nhân vật biểu lộ trực tiếp các suy nghĩ và tâm trạng cũng đều ít nhiều bị biến dạng đi bởi cách đánh giá ngầm của người viết. Tất cả hầu như đều thu về một điểm nhìn của tác giả, và đó là loại tiểu thuyết "đơn điệu". Ngược lại là tiểu thuyết "phức điệu". M. Bakhtin viết về Đôxtôiepxki : "Tính chất nhiều giọng và nhiều ý thức độc lập, khác hẳn nhau, tính chất phức điệu thật sự của các giọng hoàn toàn riêng biệt thực tế đã tạo thành nét cơ bản trong các tiểu thuyết của Đôxtôiepxki"(1). Ta có thể nói rằng, trong *Tuần lễ thánh*, Aragông cũng cố giữ ngòi bút khách quan, không can thiệp khi miêu tả tâm tư, tình cảm của những nhân vật hết sức khác nhau, trước hết là Giêricô. Hơn nữa, dường như nhà văn thông cảm với mọi băn khoăn do dự của nhân vật này, các khúc mắc của Giêricô có thể nói cũng là những day dứt của bản thân ông.

2. HÌNH TƯỢNG NHÂN VẬT PHỨC TẠP

Têôđo Giêricô với những day dứt nội tâm được bố trí trong một hệ nhiều trục tọa độ khiến cho nhân vật càng nổi bật tính chất phức tạp và bề dày nghệ thuật đáng kể.

Trước hết là "trục các nhân vật khác". *Tuần lễ thánh* không phải chỉ là chuyện anh lính ngự lâm pháo thủ Giêricô. Một nhà nghiên cứu nhận xét chí lí rằng, nhân vật chính của tiểu thuyết này là "Lịch sử. Lịch sử từng làm đảo lộn nước Pháp năm 1815" và Giêricô được ưu đãi hơn các nhân vật khác "chỉ vì chàng phản ánh đặc biệt đầy đủ hơn những gì đang diễn ra trong nước Pháp của năm 1815 ấy"(2). Do đó không thể nói đến Giêricô mà bỏ qua nhiều nhân vật khác cũng như chàng bị ném vào trong cơn bão tố, cũng trải qua những day dứt nội tâm và quyết định sự lựa chọn theo cách riêng.

Hầu tước Đơ La Grăngiơ (De La Grange) vốn là sĩ quan của Napôlêông nay đứng trong hàng ngũ của Lui XVIII điều khiển một đơn vị ngự lâm pháo thủ. Thống chế Macđônan (Macdonald) cũng thế, từng phục vụ cách mạng, rồi đi theo Napôlêông và cuối cùng ngả sang hàng ngũ bảo hoàng mới được năm ngày nên dòng máu tôn vương còn nóng hổi. Lại đức cha Êlizê (Élisée) kia nữa rầu rĩ vì bị vua bỏ rơi chuồn đi lúc nào không biết, đã tức tốc tìm mọi cách nhanh chóng đi theo đến Xanh–Đơni. Còn anh chàng Saclơ Fecđinăng (Charles Ferdinand) thì không một chút do dự

(1) M. Bakhtine : *La poétique de Dostoievski*, Seuil, Paris, 1970, tr. 32-33.

(2) B. Lecherbonnier : *Aragon*, sđd. tr. 165.

đem gửi gắm cho mọi người cô vợ yêu dấu để kịp lên đường theo xa giá ra đi...

Chẳng phải ai cũng có nhiều hướng suy nghĩ như mấy nhân vật trên. Mac Ăngtoan Đôbinhi (Marc Antoine d'Aubigny) vừa hô "Đức Vua muôn năm !" thì trong hàng quân có tiếng súng nổ và tiếng hô đáp lại : "Hoàng đế vạn tuế !" Và chính ông trong một cơn mê sảng trên giường bệnh, cơn mê sảng được diễn tả kéo dài hàng chục trang giấy, có lúc đã để lộ tâm tư sâu kín của mình : "Một ông Vua đánh bài chuồn có còn là một ông Vua nữa không ? Và chúng ta đánh bài chuồn với Vua, chúng ta có vẫn còn là chúng ta nữa không ?" (tr. 408). Nỗi lòng của công tước Đơ Vagram thì hiện ngay trên nét mặt, đến nỗi có một lúc, nhà vua đã định hỏi : "Còn khanh, Công tước, khanh cũng sẽ bỏ ta mà đi ư ?" (tr. 472).

Mỗi nhân vật kể trên mang một giọng điệu riêng, độc lập, tự nó. Mỗi nhân vật là một "cái tôi" riêng biệt và nhà văn khẳng định "cái tôi" của người khác, không phải như một khách thể mà như một chủ thể khác" theo cách nói của Bakhtin khi phân tích Đôxtôiepxki(1). Hệ thống nhân vật phức tạp ấy soi sáng cho những diễn biến tâm tư của Giêricô, tạo thành cái nền cho nhân vật trung tâm hơn là có tác động ảnh hưởng.

Trái lại, cuộc họp bí mật ban đêm trong rừng ở Poa của những người thuộc phái cộng hòa để lại dấu ấn khá sâu sắc trong tâm hồn chàng ngự lâm pháo thủ. Chàng bị lay động dữ dội tuy rằng lập luận của những kẻ đang ngồi họp bàn trong ánh đuốc phía trên nghĩa trang kia đâu có sức thuyết phục với chàng. "Đó là những người khác. Đây là lần đầu tiên chàng nhìn thấy *những người khác*, và nỗi day dứt, đau đớn là ở đấy, *những người khác*" (tr. 329). Đến gần cuối tác phẩm, tình cờ chàng gặp một thành viên cuộc họp bí mật ở Poa đêm ấy, và sáng ra nhiều vấn đề, hiểu rõ còn có con đường thứ ba ngoài hai con đường đi theo Lui XVIII hoặc ở lại với Napôlêông.

Trục tình yêu và nghệ thuật cũng tham gia vào sự lựa chọn có ý nghĩa quyết định của Giêricô. Biên giới Pháp – Bỉ cũng là biên giới trong đầu anh. Giêricô đứng về phía Tổ quốc. Và cũng là đứng về phía sự sống. Suốt đêm hôm trước ngày lễ Phục sinh, Giêricô cũng như mọi người trong đoàn xa giá đều không sao nhắm mắt được. Chàng tâm sự với kĩ sư đại úy Belônê (Bellonet) chỉ huy công binh, là chẳng có lí do gì để đi chết trong cuộc "viễn du" với Vua, đại úy đột ngột nói : "Cậu ạ, không có những lí do để chết tức là có những lí do để sống". Giêricô liền chợt nghĩ đến cô gái Catơrin trong nhà, nơi chàng đang trò chuyện, một cô gái xem ra có cảm tình với chàng : "Giả dụ cô gái kia, mình đã nắm đôi bàn tay nàng và đã ôm hôn nàng... Giả dụ kì cục thật đấy. Mình có muốn nàng

---

(1) M. Bakhtine : *La poétique de Dostoievski*, sđd, tr. 39.

đâu... nhưng có lẽ nó vẫn nói lên rằng, nếu mình đã nắm đôi bàn tay Catơrin và điều đó mở đầu cho chuyện yêu đương, thì chắc mình đã có những lí do để sống" (tr. 559-560).

Ở chương đầu của tiểu thuyết, Giêricô về thăm bố trước lúc ra đi. Chàng phóng ngựa qua cổng vào nhà quá nhanh nên gạt ngã một thiếu phụ nhan sắc tên là Carôlin (Caroline), vợ nam tước Lalơmăng (Lallemand), lúc ấy đang ngồi tù vì chống lại nhà vua. Chàng vội nhảy xuống ngựa đỡ nàng dậy, nhưng nàng hốt hoảng đẩy ra khi nhìn thấy bộ quân phục của chàng. Giêricô vì thế đâm ghét lây bộ quân phục. Đến lúc ngồi vào bàn ăn chàng vẫn còn thẫn thờ : "Nữ nam tước Lalơmăng... Carôlin, nàng tên là Carôlin... ra thế... nếu mình ở lại, mình sẽ có thể ngày nào cũng gặp nàng... Mình sẽ có thể họa chân dung nàng" (tr. 47). Trong suốt bảy ngày trên đường đi, Giêricô hầu như chẳng có thì giờ nghĩ đến Carôlin. Đến nay, hình ảnh nàng lại hiện ra tiếp ngay sau hình ảnh Catơrin trong đêm cuối cùng của tuần lễ thánh : "Giá như mình đã nắm lấy bàn tay Carôlin Lalơmăng, mọi việc chắc đã xảy ra cách khác, mình chắc đã chẳng bao giờ ra đi" (tr. 561). *Tuần lễ thánh* không nói đến những cuộc tình duyên của chàng ngự lâm pháo thủ, nhưng hình ảnh thoáng qua của Carôlin ở vị trí hai đầu tác phẩm đủ tạo nên một âm hưởng có ý nghĩa. Dừng lại ở phía bên này biên giới, chàng đã đứng về phía sự sống và tình yêu.

Têôđo Giêricô lại nguyên là một họa sĩ, tác giả của nhiều bức tranh được thiên hạ biết đến như bức *Anh lính thiết kị bị thương*. Nhưng rồi chàng đã gác bút lông để theo nghiệp binh đao khiến nhiều người trách móc. Ít ai hiểu được nỗi niềm của chàng, sinh ra trong một thời đại bế tắc hình như không còn con đường nào khác ngoài sự lựa chọn giữa Napôlêông và Lui XVIII. Càng ngày chàng càng nhận rõ tấn bi kịch của mình : chàng là tên lính thiết kị bị bại trận trong bức tranh kia ! "Anh lính thiết kị của chàng – tiểu thuyết viết – đối với chàng không phải là một biểu tượng. Mà là một con người. Con người. Số phận bi thảm của con người. Xét cho đến cùng chỉ có thất bại" (tr. 94).

Tâm trạng đau buồn ấy kéo dài cho tới đêm cuối cùng khi chàng tiến sát cái đường ranh giới quốc gia và cả cái đường ranh giới trong thế giới nội tâm. Lúc này, chàng tìm thấy thêm những lí do để sống, đó là trở về với nghệ thuật. Như người ngủ dậy, mái tóc rối bù, thấy cần đưa lược lên chải đầu, rẽ ngôi, "Têôđo tối hôm ấy, đứng trước cuộc đời, cảm thấy mình là một họa sĩ đứng trước khung lụa vẽ tranh, vẽ, đó là chỉnh đốn lại trật tự. Cũng là sống.." (tr. 591).

Đúng lúc bấy giờ, một lần nữa hình ảnh Carôlin Lalơmăng lại xuất hiện trong tâm trí chàng. Chàng tự nhủ khi nào trở về Pari, chắc chàng sẽ hiểu tại sao trước lúc ra đi chàng lại *phải* gặp dưới chiếc cổng lớn ở phố Mactia (Martyrs) nàng Carôlin Lalơmăng dịu dàng êm ái đến thế

trong cánh tay mình. Và chuông nhà thờ cũng đúng lúc ấy vang ngân báo hiệu ngày lễ Phục sinh, "cuộc sống lại bắt đầu". (tr. 592).

3. QUÁ KHỨ VÀ HIỆN TẠI

Nhân vật Têôđo Giêricô càng sinh động hơn, vì còn được nhà văn bố trí trên một trục khác nữa, trục "quá khứ và hiện tại". *Tuần lễ thánh* về cơ bản được kể ở ngôi thứ ba. Tuy nhiên, về phương diện này, đây đó cũng đã thấy xuất hiện những yếu tố mới, đó là sự hiện diện trực tiếp của tác giả với các mức độ khác nhau.

Mở đầu chương VI là những dòng sau đây : "Bôve ra sao ngày 20 tháng Ba - 1815 ấy, nay hình dung ra có lẽ thật khó khăn và đau lòng. Tác giả, thôi cần giữ ý tứ, kêu gọi bạn đọc cùng tham gia góp phần..." (tr. 175). Cùng dạng như thế, nhưng sâu hơn một chút, ở chương tiếp theo, khi kể chuyện Giêricô tối hôm ấy về muộn nên không được chứng kiến cảnh con gái bà Đuyrăng (Durand) bị cưỡng hiếp, tiểu thuyết viết : "Thiên hạ thế nào cũng sẽ trách tác giả sao không để cho Giêricô rảo bước nhanh nhanh về tiệm bán thực phẩm của bà Đuyrăng... để khi mở cửa ra chàng có thể nhìn thấy ngay từ ngưỡng cửa một quang cảnh được miêu tả hết sức tỉ mỉ trong các tiểu thuyết hiện đại. Nhưng cần phải nói là tác giả ớn chuyện đó lắm, và tuy ở giữa thế kỉ XX, miêu tả một anh lính pháo thủ đang hãm hiếp cô gái mười sáu tuổi... dễ hơn rất nhiều miêu tả một thành phố bị chiến tranh tàn phá... vì chuyện ấy chẳng thay đổi bao nhiêu từ một trăm bốn mươi ba năm nay..." (tr. 232).

Có vài trường hợp trong *Tuần lễ thánh*, thay thế cho mấy chữ "tác giả" nhà văn tự giới thiệu mình, người trần thuật xuất hiện dưới hình thức xưng danh "tôi", như ở chương XIII khi kể chuyện công tước Đơ Vagram tại thành phố Bambec (Bamberg) hay ở chương XIV khi kể về Ximông Risa (Simon Richard) tức bá tước Ôliviê (Olivier).

Các lần nhà văn xuất hiện trực tiếp kể trên không phải là những bình luận ngoại đề mà các nhà văn trước kia đã sử dụng. Cách viết đó góp phần tạo nên phong cách mới mẻ tuy chưa có tác động gì nhiều đến nội dung tác phẩm và hình tượng nhân vật như trường hợp dưới đây.

Aragông đang để cho Giêricô chứng kiến cuộc họp kín ở Poa, bỗng dừng lại và chuyển mạch : "Trời ơi, tôi lại sắp làm một lần nữa điều không nên làm, nhưng cưỡng lại thế nào được ? Tôi biết rằng tác giả chẳng bao giờ nên xen vào... nhưng biết làm sao ?... sự cám dỗ quá mãnh liệt...". Và nhà văn kể tiếp lúc ấy ông chợt nhớ tới một cuộc đấu tranh của công nhân mỏ than Vơnklinghen (Voelklingen) bên Đức năm 1919 ông được chứng kiến thời gian ông đang đóng quân tại đó... "Nhưng nói ra tất cả những chuyện ấy để làm gì nhỉ ? Với tất cả những chuyện ấy, tôi đã làm đứt mất sự liên tục của cuộc hội thảo tháng Ba năm 1815

kia... và bây giờ tôi quay trở lại với nó còn ngỡ ngàng hơn cả Têôđo Giêricô, ngự lâm pháo thủ của nhà vua" (tr. 323 - 326). Thế là nhà văn lại biến đi để cho người trần thuật tiếp tục câu chuyện.

Ở đoạn trên, hình tượng tác giả đã hòa nhập làm một với hình tượng nhân vật Giêricô. Tâm trạng hai người quyện lấy nhau. Câu chuyện anh lính đồng thời là nghệ sĩ Giêricô ở thế kỉ XIX mang bóng dáng cuộc đời Aragông.

Mối liên hệ giữa nhà văn với nhân vật chính còn được đẩy lên cao hơn nữa, có lúc hầu như không còn ranh giới. Giêricô về nhà trọ ngủ say mê mệt. Gã Fiêcmanh (Firmin) cầm dao lẻn vào định trả thù chàng về một trận đòn. Gã giơ dao lên, nhằm thẳng tim Têôđo, nhưng rồi lưỡng lự... Têôđo không biết có kẻ định giết mình... "Têôđo ngủ, và chàng nằm mơ. Có lẽ mọi chuyện vừa qua là do chàng mơ thấy" chứ chẳng làm gì có chuyện gã Fiêcmanh lẻn vào đây, chẳng làm gì có chuyện xảy ra trong rừng Cây non, bên trên nghĩa trang... "Trừ phi là... Mà tất nhiên, chính thế, chính tôi. Chính tôi nằm mơ. Đầu tôi đã lắc lư nhiều rồi cuối cùng tôi đã chúi mũi lên trang bản thảo, mái tóc lòa xòa quyện với những chữ viết mực màu xanh. Tôi ngủ. Má áp lên giấy, cánh tay trái thõng xuống dọc chân bàn. Cánh tay phải gập lại, bàn tay quắp chặt lấy cây bút máy, ngòi bút dí xuống chọc thủng cả giấy do sức nặng của cái sọ kia tì lên cổ tay. Tôi ngủ. Tôi mơ. Mọi chuyện đó là do tôi mơ thấy. Tất nhiên. Bởi vì rút cục mọi chuyện này đâu phải là cuộc đời của Têôđo, mà là cuộc đời của tôi, các bạn không nhận ra hay sao ? Mọi chuyện ấy chẳng điều gì đã có thể xảy ra năm 1815. Lai lịch của chúng sờ sờ ra đấy. Cuộc đời tôi, đó là cuộc đời tôi..." (tr. 339 - 341).

Tất nhiên không thể nói đến sự trùng khớp hoàn toàn giữa Aragông với nhân vật trung tâm của *Tuần lễ thánh*. Nhưng ta không thể phủ nhận có sự bắt gặp giữa Aragông và Giêricô, cái băn khoăn day dứt của người này cũng là nỗi lòng của người kia. Ta không lấy làm lạ nhà văn đã diễn tả những trăn trở của Giêricô hay đến thế. Có chỗ ông sử dụng hình thức độc thoại nội tâm. Nhưng biện pháp nghệ thuật được ông ưa dùng hơn là ngôn từ nửa trực tiếp của người trần thuật.

Sự kiện lịch sử trong *Tuần lễ thánh* là có thật. Hầu như tất cả các nhân vật có tên tuổi trong tiểu thuyết đều là những con người thật trong lịch sử thời kì đó, kể cả nhiều nhân vật phụ. Têôđo Giêricô (1791 - 1824) là một họa sĩ có thật. Thế nhưng *Tuần lễ thánh* không phải là một tiểu thuyết lịch sử. Chính nhà văn đã cẩn thận ghi rõ như thế ở đầu tác phẩm. Nhà văn không quan tâm đến sự chính xác lịch sử của các sự hiện và nhân vật được ông đưa vào tiểu thuyết. Tất nhiên ông phải nghiên cứu lịch sử kĩ lưỡng, tỉ mỉ mới viết được tiểu thuyết này. Nhưng nắm thật vững lịch sử với từng chi tiết cụ thể để làm chỗ dựa cho trí tưởng tượng bay bổng và sáng tạo. Aragông viết trong *Tôi lật ngửa quân bài :*

"Lịch sử theo niên đại, hời hợt, không đủ để tạo nên cái sâu sắc mà người ta gọi là tiểu thuyết. Ở đây cần phải bịa đặt, sáng tạo, nghĩa là nói dối. Nghệ thuật của tiểu thuyết là biết nói dối".

Quá khứ và hiện tại đan lồng với nhau trong *Tuần lễ thánh*. Tìm về đề tài lịch sử nhưng chính là tác giả muốn tìm lời giải đáp cho hướng đi đối với cả một thế hệ người Pháp đầy băn khoăn khi bước vào nửa sau của thế kỉ XX trước bao biến cố xảy ra khắp nơi ở bên trong cũng như bên ngoài biên giới. *Tuần lễ thánh* không phải loại tiểu thuyết ám chỉ. Dựa vào quá khứ, nhà văn bàn chuyện hôm nay và cả chuyện ngày mai. Gần kết thúc tác phẩm, một lần nữa ông bước ra ngoài câu chuyện để nói trực tiếp với bạn đọc : "Có lẽ quyển sách này hướng về quá khứ một cách giả tạo, một cách thuần túy bên ngoài, chỉ là một cuộc gia công nỗ lực của tôi để tìm kiếm tương lai... Có lẽ tôi lao mình vào đám đông của một thời đã khuất để tìm kiếm... mùa xuân của các nghĩa trang mà người ta gọi là tương lai" (tr. 579-80). Nhiều nhà nghiên cứu nhận xét *Tuần lễ thánh* là một tác phẩm trong đó tương lai choán nhiều chỗ hơn quá khứ, chẳng phải là không có cơ sở.

Aragông viết trong *Tôi lật ngửa quân bài*(1) : "*Tuần lễ thánh* không phải là sự khước từ phương pháp của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa mà là một bước phát triển của phương pháp này"(2).

---

(1) Argon : J'abats mon jeu, EFR, Paris, 1959, tr. 80.

(2) Chương này dựa vào quyển sách của tôi : *Aragông*, Đại học và THCN, Hà Nội, 1987. Sinh viên có thể tham khảo thêm sách đó.

MỤC LỤC

Phần thứ hai

VĂN HỌC THỜI PHỤC HƯNG

(Lương Duy Trung *viết*)

Phần thứ ba

VĂN HỌC PHÁP THẾ KỈ XVII

(Nguyễn Văn Chính *viết)*

Phần thứ tư

VĂN HỌC THẾ KỈ XVIII

(Phùng Văn Tửu *viết)*

Phần thứ năm

VĂN HỌC THẾ KỈ XIX

(Đặng Anh Đào, Hoàng Nhân, Nguyễn Đức Nam *viết)*

Phần thứ sáu

VĂN HỌC THẾ KỈ XX

(Đặng Anh Đào, Hoàng Nhân, Phùng Văn Tửu *viết*)

Chịu trách nhiệm xuất bản:
Chủ tịch HĐQT kiêm Tổng Giám đốc NGÔ TRẦN ÁI
Phó Tổng Giám đốc kiêm Tổng biên tập NGUYỄN QUÝ THAO

Tổ chức bản thảo và chịu trách nhiệm nội dung:
Giám đốc NXB GD tại TP. Hà Nội PHAN KẾ THÁI

Biên tập lần đầu :
KIM ANH - CHU HUY SƠN

Biên tập tái bản :
KIM ANH

Trình bày bìa :
VĂN SÁNG

Sửa bản in :
LÊ NHƯ HÀ

Chế bản :
PHÒNG CHẾ BẢN (NXB GIÁO DỤC)

VĂN HỌC PHƯƠNG TÂY

Mã số: 7X154h9 – DAI

In 1.500 bản (QĐ : 15), khổ 16 x 24 cm. In tại Công ty CP In SGK tại TP. Hà Nội.
Địa chỉ : Tổ 60, thị trấn Đông Anh, Hà Nội.
Số ĐKKH xuất bản : 04 - 2009/CXB/575 - 2117/GD.
In xong và nộp lưu chiểu tháng 3 năm 2009.



CÔNG TY CỔ PHẦN SÁCH ĐẠI HỌC - DẠY NGHỀ
HEVOBCO
25 HÀN THUYÊN – HÀ NỘI
Website : www.hevobco.com.vn

TÌM ĐỌC SÁCH THAM KHẢO BỘ MÔN VĂN CỦA NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

1. Lịch sử văn học Trung Quốc — *Trần Xuân Đề*
2. Lịch sử văn hóa thế giới Cổ Trung đại — *Tập thể tác giả*
3. Lịch sử quan hệ quốc tế (1917 – 1945) — *Vũ Dương Ninh*
4. Văn học Việt Nam (1900 – 1945) — *Phan Cự Đệ*
5. Văn học dân gian Việt Nam — *Đinh Gia Khánh*
6. Văn học Ấn Độ — *Lưu Đức Trung*
7. Văn học Nhật bản (Từ khởi thủy – 1868) — *Phan Nhật Chiêu*
8. Lịch sử văn học Nga — *Đỗ Hồng Chung*
9. Văn học phương Tây — *Đặng Anh Đào*
10. Tiểu thuyết cổ điển Trung Quốc — *Trần Xuân Đề*
11. Lí luận văn học — *Hà Minh Đức*
12. Lí luận văn học — *Phương Lựu*

Bạn đọc có thể mua tại các Công ti Sách - Thiết bị trường học ở các địa phương hoặc các Cửa hàng của Nhà xuất bản Giáo dục :

Tại Hà Nội : 25 Hàn Thuyên ; 187B Giảng Võ ; 232 Tây Sơn ; 23 Tràng Tiền ;

Tại Đà Nẵng : Số 15 Nguyễn Chí Thanh ; Số 62 Nguyễn Chí Thanh ;

Tại Thành phố Hồ Chí Minh : 104 Mai Thị Lựu, Quận 1 ; Cửa hàng 451B - 453, Hai Bà Trưng, Quận 3 ; 240 Trần Bình Trọng – Quận 5.

Tại Thành phố Cần Thơ : Số 5/5, đường 30/4 ;

Website : www.nxbgd.com.vn





Giá: 120.000đ